

# PROTÉE

théories  
et pratiques  
sémiotiques

volume 20 numéro 2  
printemps 1992



signes et gestes

**Collaborateurs** Danielle BOUVET Jacques COSNIER Colette DUBUISSON Christopher MILLER  
Monique MOSER-VERREY Hélène TRÉPANIÉ Jocelyne VAYSSE **Articles divers** Richard CONTE  
Khadiyatoula FALL Anette Suzanne KERCKHOFF Fernand LAPOINTE Roch LANDRY Célyne POISSON  
Georges VIGNAUX **Photographies** André MARTIN

**PROTÉE** est publiée trois fois l'an par le Département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs qui font de l'enseignement et de la recherche en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français.

Directrice : Francine BELLE-ISLE. Adjointe à la rédaction : Michelle CÔTÉ. Assistant à la diffusion : Jean-Pierre VIDAL. Assistant à l'administration et à la rédaction : Rodrigue VILLENEUVE. Conseiller à l'informatique : Jacques-B. BOUCHARD. Responsable du présent numéro : Jean-Marcel LÉARD. Photo de la page couverture : André MARTIN, Anagramme II, Souvenir de Pina Bausch (BOTH), photographie couleur, 1,20 x 1,10m, 1987.

Comité de rédaction :

Francine BELLE-ISLE, Université du Québec à Chicoutimi  
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal  
Johanne LAMOUREUX, Université de Montréal  
Jean-Marcel LÉARD, Université de Sherbrooke  
Louise MILOT, Université Laval  
Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi  
Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi  
Agnès WHITFIELD, Université York

Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)  
Éric LANDOWSKI, École des Hautes Études en Sciences Sociales  
(Groupe de recherches sémio-linguistiques)

Comité de lecture\* :

Denis BELLEMARE, Université du Québec à Chicoutimi  
Paul BLETON, Télug  
Marcel BOUDREAU, Université Laval  
Enrico CARONTINI, Université du Québec à Montréal  
Gilbert DAVID, Université de Montréal  
Louissette GAUTHIER-MITCHELL, Université du Québec à Montréal  
Jean-Guy HUDON, Université du Québec à Chicoutimi  
Suzanne LEMERISE, Université du Québec à Montréal  
Pierre MARTEL, Université de Sherbrooke

\* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

ABONNEMENT (3 numéros/année)

INDIVIDUEL

Canada : 25\$ (12\$ pour les étudiants)  
États-Unis : 30\$  
Autres pays : 35\$

INSTITUTIONNEL

Canada : 30\$  
États-Unis : 40\$  
Autres pays : 45\$

Mode de PAIEMENT :

Chèque (tiré sur une banque canadienne)  
ou mandat-poste libellés en dollars canadiens

CHAQUE NUMÉRO

Canada : 10\$ (5\$ pour les étudiants\*)  
États-Unis : 12\$  
Autres pays : 13\$

\* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, tél.: (418) 545-5396, télécopieur : (418) 545-5012. Distribution : Diffusion Parallèle, 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand, Québec, J7E 4H4, (514) 434-2824. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication. PROTÉE est subventionnée par le Fonds FCAR, le CRSH, la Fondation de l'UQAC, le PAIR (aide à la publication) et le Département des Arts et Lettres de l'UQAC. Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada.

Ce dossier a été préparé sous la responsabilité de Jean-Marcel Léard

## signes et gestes

<i>La chimie du geste</i> / Johanne Lamoureux	8
<i>Présentation du dossier</i> / Jean-Marcel Léard	10
<b>Les encodages parallèles :</b> <i>un procédé exclusif aux langues signées</i> / Christopher Miller et Colette Dubuisson	11
<b>Classification articulatoire des configurations de la main dans la langue des signes française : portée heuristique de cette classification pour la recherche des unités distinctives</b> / Danielle Bouvet	23
<b>Synchronisation et copilotage de l'interaction conversationnelle</b> / Jacques Cosnier	33
<b>La fonction référentielle de la kinésique</b> / Jacques Cosnier et Jocelyne Vaysse	40
<b>Le geste : entre l'âme et le corps.</b> <i>Réflexion sur la gestualité dans l'art</i> / Hélène Trépanier	56
<b>Kafka poète du geste</b> / Monique Moser-Verrey	65
<b>articles divers</b>	
<b>Cohésion discursive en situation de controverse restreinte :</b> <i>à propos d'argumentations en milieu scolaire</i> / Khadiyatoullah Fall, Fernand Lapointe et Georges Vignaux	75
<b>De l'objet au sens et du sens à l'objet.</b> <i>Éléments d'une sémiotique de l'objet propres à la discipline du design</i> / Célyne Poisson et Roch Landry	87
<b>Le jeu de la signification</b> <i>dans le Procès-verbal de J.M.G. Le Clézio</i> / Annette Susanne Kerckhoff	97
<b>Picasso : le désir attrapé par la lumière</b> / Richard Conte	105
<b>comptes rendus</b>	
<i>Du Texte à l'image. Le livre illustré au Québec</i> de Silvie Bernier / Jean-Guy Hudon	111
<i>Tableau-Estampe (à la recherche de la peinture)</i> de Denis Langlois / Daniel Jean	115



the



André Martin, *Anagramme II, Souvenir de Pina Bausch, (the)*, photographie couleur, 1,20 x 1,10m, 1987.

**man**



André Martin, *Anagramme II, Souvenir de Pina Bausch, (man)*, photographie couleur, 1,20 x 1,10m, 1987.



# I



André Martin, *Anagramme II, Souvenir de Pina Bausch, (I)*, photographie couleur, 1,20 x 1,10m, 1987.

love



André Martin, *Anagramme II, Souvenir de Pina Bausch, (love)*, photographie couleur, 1,20 x 1,10m, 1987.

## la chimie du geste

*Anagramme II (Souvenir de Pina Bausch)* se présente comme une série de douze photographies qui, d'après une idée de la célèbre chorégraphe allemande auquel le titre rend hommage, épellent, dans la langue gestuelle des sourds-muets, le titre et un extrait de la chanson de Gershwin : *The man I love*. Au-dessus de chaque photographie, le mot illustré par le signe gestuel se trouve inscrit et le spectateur peut lire, lorsque les photos sont exposées dans l'ordre de l'énoncé cité : *The man I love I know we both won't say a word*. Le titre de la série suggère toutefois la possibilité d'un accrochage ou d'une lecture dans le désordre. Cette appropriation est un détournement à maints égards. D'abord la reprise du titre qu'un modèle masculin, *alter ego* de l'artiste, énonce ici à son compte, contredit l'orthodoxie hétérosexuelle de la chanson populaire en général, et les stéréotypes sexuels que cette chanson en particulier réitère (mais que certaines de ses interprétations, pleines d'un humour distanciateur, nous invitent à nuancer). Ensuite, l'énoncé retenu (*I know we both won't say a word*) propose un programme amoureux en complet accord à la fois avec une situation affective encore marginalisée par la société et avec les conditions énonciatives d'un médium non verbal, en l'occurrence la photographie.

À vrai dire, ce passage d'un médium verbal à un médium gestuel constituait déjà l'enjeu du travail de Pina Bausch. Et en commentant la chanson de Gershwin, à travers un détour par la danse, les photographies d'André Martin interrogent, en même temps que le statut encore problématique du signe dans les arts visuels, sa dépendance linguistique, le passage d'un médium non verbal à un autre médium non verbal. La photographie, en effet, déroule sa phrase sans le support sonore et l'enchaînement des mouvements dans le temps que la chorégraphie partageait encore avec sa source populaire. Chaque geste découpé, cadré, devient dès lors une figure repérable, et son efficacité communicationnelle, bien que ralentie, pourrait s'en trouver portée à un point optimal. Pourtant, c'est ici que le travail de la photographie intervient et renverse les effets de procédures dont on aurait pu s'attendre à ce qu'elles exacerbent encore les qualités descriptives et la fonction signalétique du geste.

Dans cette série d'images, André Martin joue du principe un peu négligé de la photographie, de sa dimension chimique, alors que le discours théorique et critique récent, en insistant sur la photo comme index, a davantage souligné ses rapports à la physique. *Anagramme II* est une série de photographies « au noir » : seuls sont visibles dans les images tirées de cette obscurité les éléments que l'artiste a préalablement recouverts de phosphore. Ces éléments sont le drap froissé du fond et les mains du modèle. Le corps de ce dernier, laissé nu, sans phosphore, s'absente et troue l'image de sa masse opaque : il devient une espèce de fantôme ganté de bleu dont seuls les gestes, détachés du corps, ont conservé une relative et paradoxale matérialité. D'où l'impact figuratif de ces signes lancés vers les spectateurs, mais un impact figuratif dont on aura compris qu'il n'agit pas seulement en renforçant la lisibilité du geste. Car l'opération chimique, ce filon qui traverse par ailleurs une large part de l'œuvre de Martin, tout en accroissant la visibilité flottante des signes, les rend aussi mystérieux, opaques, anonymes et tremblants, incertains dès lors dans leur signification.



En cela, l'épreuve critique imaginée par Diderot dans sa *Lettre sur les sourds et muets* est fondamentalement contestée :

Celui qui se promène dans une galerie de peinture fait sans y penser le rôle d'un sourd qui s'amuserait à examiner des muets qui s'entretiennent entre eux sur des sujets qui lui sont connus. Ce point de vue est un de ceux sous lequel j'ai toujours regardé les tableaux qui m'ont été présentés : et j'ai trouvé que c'était un moyen sûr d'en connaître les actions amphibologiques et les mouvements équivoques.» (*Œuvres complètes*, tome I, éd. Azzésat-Tourneux, p. 359)

La bonne œuvre, dans cette perspective, est celle dont la narration, délestée de toute ambiguïté, est entièrement résolue par la composition, la gestuelle et l'expression des personnages. Or voilà, à faire les sourds devant *Anagramme II*, et ce malgré le supplément consenti des sur-titres, on doit accepter un résidu expressif qui parasite l'apparente adéquation de la photographie et du mot. Le caractère magique de l'opération photographique nous impose délibérément un irréductible coefficient d'équivoque. Cela se dit aussi «affect».

Johanne Lamoureux

André Martin vit et travaille à Montréal. Après une maîtrise à l'Université Concordia, sous la direction d'Irène Whittome, il s'en va en Allemagne poursuivre ses études à la *Staatliche Kunstakademie Düsseldorf* dans le groupe de Kunter Uecker. Ces dernières années, André Martin concentre son travail sur ses recherches photographiques et littéraires. Il s'intéresse aux signes rendus indéchiffrables par l'ignorance (langage des sourds-muets), par une certaine désuétude (les codifications rhétoriques du corps et des attributs à la Renaissance), par une étanchéité complète (les calligraphies animales). Il travaille actuellement à un projet classant sur le même pied actes photographique et scientifique comme geste criminel opéré sur le Monde. Nous pourrions voir *Crimes passionnels, cinq faits divers photographiques*, au Centre Dazibao de Montréal, en novembre prochain. Il a écrit *Points de suspension*, récit publié aux Éditions Einrich Sitzback (Düsseldorf); et seront lancés cet automne *Darlinghurst Heroes*, préfacé par Johanne Lamoureux, ainsi que *Crimes passionnels, cinq faits divers photographiques*, préfacé par Vincent Lavoie. André Martin a collaboré à plusieurs périodiques culturels et est actuellement co-directeur de Dazibao.

# signes et gestes

## PRÉSENTATION

Après une série de numéros variés sur des thèmes originaux, *Protée* revient à ce que beaucoup considèrent comme l'origine du langage ou du moins le premier langage : les signes et les gestes. Ils méritaient bien qu'on s'y intéresse explicitement.

L'apparition, tardive dans l'histoire de l'humanité, du langage oral et sonore n'a pas fait cesser l'usage des signes ou des gestes : ils se sont maintenus comme systèmes autonomes, comme substituts momentanés, comme moyens d'accompagnement ou même comme instruments complémentaires, disant ce que la langue ne peut exprimer. Il n'est pas besoin d'aller dans les rites religieux ou les comportements codés de certains groupes : nos règles de politesse, par exemple, font une grande part au signe et à la gestualité, et d'autres sociétés ont particulièrement développé cet usage.

La réflexion théorique sur le signe en général et sur le geste en particulier a connu des hauts et des bas dans notre culture occidentale. De ce point de vue, une certaine linguistique logocentrique — Pike n'était pas Saussure; sans doute que Saussure était autre que ses disciples — et une sémiotique influencée par elle ont fermé plusieurs domaines de réflexion féconds. Ce numéro devrait témoigner d'une ouverture certaine, par quelques retours à l'histoire et à des débats aussi philosophiques qu'esthétiques, mais surtout par une prise en compte des réflexions actuelles. Langues des signes, conversations, gestualité et art sont au rendez-vous.

Les langues de signes française et québécoise sont abordées de façon différente, mais l'importance des enjeux reste la même. La possibilité de faire travailler simultanément trois canaux (les deux mains et le visage) permet un autre type de syntaxe que celle, linéaire, des langues orales : C. Miller et C. Dubuisson font un relevé des travaux sur le sujet des encodages parallèles, une description précise de quelques cas et des réflexions théoriques. Le travail de D. Bouvet est tout aussi original : elle montre que, malgré la nature iconique des signes, une analyse en traits pertinents est possible. L'ampleur de l'étude nous a contraints à publier en deux temps une réflexion homogène, mais déjà la première partie fait ressortir l'enjeu : comme le phonème est constitué de traits pertinents (puis le monème de phonèmes), le signe est lui aussi décomposable en constituants qui sont en nombre fini. L'intérêt de ces réflexions n'échappera pas au linguiste.

J. Cosnier et J. Vaysse proposent deux articles de même facture : un état de la question, une riche synthèse structurée et documentée, accompagnée d'une solide bibliographie. Il s'agit pourtant de domaines différents et complémentaires. Une première étude concerne les relations entre les locuteurs, où tout le corps joue, et pas seulement la face et le regard. La seconde, plus gestuelle, examine les façons variées dont le geste est associé à la référence. Dans les deux cas, des domaines considérés comme pragmatiques (relations entre énonciateurs, deixis et référence) sont au coeur du débat.

Enfin, une approche plus littéraire, esthétique, culturelle et historique clôt le dossier : l'histoire et les réflexions théoriques sur la relation entre le geste et l'âme, le texte et l'image reçoivent leur juste place dans les articles de H. Trépanier et de M. Moser-Verrey. On nous accordera qu'il est difficile de mieux ouvrir les perspectives : c'est une façon de poser les questions autrement en regardant derrière nous et en profitant des réflexions d'ordre plus esthétique et philosophique.

Tout numéro a ses limites, et il y a des absents au rendez-vous. D'abord, dans notre langue, comment différencier le geste et le signe? Bien sûr, on fait des gestes et des signes, mais on fait signe de partir, on fait signe qu'il pleut (et non pas geste); on a un geste de stupéfaction (et non pas un signe)... Dans notre parler quotidien comme dans la théorie, une différenciation est faite, et elle aurait pu être considérée ici. La danse, le mime, le théâtre ne sont pas signalés. Des ouvertures vers d'autres cultures (amérindiennes par exemple) ne sont pas effectuées. Les rapports entre le geste et l'aphasie constituent une voie déjà explorée mais non évoquée ici. À tout prendre, une certaine homogénéité est préférable et trois orientations suffisent. La revue fera signe un jour aux intéressés, sans tarder peut-être, pour compléter le dossier.

Jean-Marcel Léard

# LES ENCODAGES PARALLÈLES :

## un procédé exclusif aux langues signées\*

---

CHRISTOPHER MILLER et COLETTE DUBUISSON

Les langues signées ont la spécificité d'utiliser trois canaux (les deux mains et la bouche) qui peuvent indépendamment véhiculer de l'information lexicale. La présence de ces trois canaux autonomes permet d'encoder simultanément plusieurs unités lexicales distinctes dans les constructions syntaxiques. Cet article décrit ce phénomène, l'«encodage parallèle», et fait état des divers types d'encodages parallèles relevés en langue des signes québécoise.

Sign languages are specific in their ability to use three independent channels, namely two hands and one mouth, to transmit lexical information. The presence of three autonomous channels allows for the simultaneous encoding of more than one lexical unit in syntactical constructions. This article describes this «parallel encoding» and the various types found in the Quebec sign language.

### 1. INTRODUCTION

Lorsqu'on regarde les personnes qui signent, on est tout de suite frappé par la simultanéité dans la production des signes : non seulement on peut produire un signe avec une main, mais on peut aussi utiliser les deux mains simultanément. Ainsi, on trouve des signes où les deux mains ont la même configuration et font le même mouvement, soit en même temps, soit de façon alternative; et surtout, des signes où la main dominante (MD) sert d'articulateur actif, tandis que la main non dominante (MND) sert de base et peut avoir une configuration distincte.

Tandis que cette observation est assez évidente au niveau de la formation de signes, et que tous les chercheurs acceptent sa validité, il y a eu très peu de discussion au sujet de la simultanéité aux autres niveaux d'analyse. C'est à ce dernier type de simultanéité que nous consacrerons cet article. Nous la nommerons «encodage parallèle» et nous la définirons comme l'encodage simultané d'informations lexicales indépendantes utilisant plus d'un canal. Nous discuterons d'abord plusieurs exemples relevés par des chercheurs sur diverses langues signées, nous présenterons ensuite des exemples provenant de la langue des signes québécoise (LSQ).

### 2. LES ENCODAGES PARALLÈLES DANS LES LANGUES SIGNÉES

Une des caractéristiques fondamentales de la structure des phrases est que les mots sont ordonnés l'un après l'autre (l'ordre pouvant varier selon la langue). Ceci est vrai autant dans les langues orales que dans les langues signées, mais il s'avère que dans ces dernières, on trouve des exemples de production simultanée de signes distincts sur chaque main. Il est évidemment impossible de produire deux mots simultanément dans une langue orale : la nature même des articulateurs l'interdit. Par contre, les langues signées emploient deux articulateurs identiques qui ont la possibilité, indépendamment l'un de l'autre, de véhiculer des informations de même type. C'est comme si l'on disposait de deux bouches qui pouvaient parler en même temps.

Mais les possibilités d'encodage simultané d'information ne sont pas limitées aux deux mains. En langue des signes on dispose aussi de la bouche qui peut soit produire des configurations particulières sur les lèvres, soit articuler, sans produire de son, des mots de la langue orale dominante (le français dans le cas de la LSQ). En principe, on peut alors encoder simultanément trois éléments distincts dans une langue signée. Cela permet parfois d'exprimer des propositions d'une façon très succincte et élégante qui n'est pas disponible dans les langues orales.



Il existe une classe de constructions bien attestée dans beaucoup de langues signées, les constructions locatives à classificateurs. Ces constructions impliquent un type de pronom qui représente une entité appartenant à des classes sémantiques bien circonscrites : il y a des classificateurs qui représentent les personnes; les animaux, les chaises et les personnes assises ou accroupies; les véhicules; et les objets uni-, bi- et tridimensionnels, entre autres. Les relations spatiales entre objets sont exprimées directement dans l'espace en employant les classificateurs pour représenter les objets concernés. Ces constructions sont clairement motivées par l'économie d'une représentation directe de relations spatiales entre deux objets. Pour la plupart des encodages parallèles que nous décrivons dans cet article, il n'existe aucune motivation de ce type.

Les recherches sur les langues signées ne traitent pas directement des encodages parallèles, mais on trouve des références occasionnelles à ce phénomène, éparpillées à travers les publications consacrées à d'autres sujets.

Les premières mentions du phénomène se trouvent dans Friedman (1975a, b), qui remarque que l'existence de deux articulateurs disponibles «permet une situation unique dans le langage visuel – celle de l'articulation simultanée de deux phrases ou syntagmes» (notre traduction). Elle énumère plusieurs fonctions qui peuvent être véhiculées par chaque main dans un encodage parallèle en langue des signes américaine (ASL).

Un premier type d'encodage parallèle qu'elle mentionne est le maintien par la main non dominante du topique ou du focus du discours, pendant que la main dominante signe simultanément :

- (1)  
(MD) NOUS<sup>1</sup> REGARDER PTÉ3(VOITURE)<sup>2</sup> NOUS REGARDER PTÉ3(VOITURE)  
(MND) VOITURE  
Sens : Nous avons regardé la voiture. Nous avons regardé la voiture.

Friedman montre que la main non dominante peut aussi articuler un signe établissant une référence locative, temporelle, ou pronominale, pendant que la main dominante encode de l'information qui a trait à cette référence :

- (2)  
(MD) ANGLAIS COURS ALLER MAISON ÉTUDIER MANGER  
(MND) DEUX (HEURES) — QUATRE SIX SEPT  
Sens : À deux heures je vais au cours d'anglais; de quatre heures à six heures, je rentre chez moi pour étudier; à sept heures je dîne.

De plus, selon Friedman, il est possible de marquer une intensité en articulant simultanément un pointé et un autre signe ou groupe de signes que l'on veut mettre en évidence. Cela est fréquent lorsque l'objet du verbe est un pointé :

- (3)  
(MD) PTÉ2 CONNAÎTRE ?  
(MND) PTÉ3 (vers la droite, localisation déjà établie)  
Sens : Est-ce que tu la connais ?

Friedman note que l'on trouve également ce type d'encodage lorsque le pointé est le sujet du verbe. Cependant, les seuls exemples qu'elle donne dans ce cas sont des interrogatives comportant un PTÉ2, où il est possible que la présence du pointé contribue à la marque d'interrogation plutôt qu'à la création du sujet verbal.

Un autre exemple que Friedman donne de ce phénomène est l'incorporation de l'objet dans le verbe. Le verbe et son objet peuvent être articulés simultanément (4). L'objet peut aussi être produit avant le verbe par la main non dominante et tenu pendant la production du verbe. Dans l'exemple (5), le signe VIANDE est bimanuel : lors de la production du signe HACHER, la configuration de la main non dominante est tenue en position pour représenter le signe VIANDE (objet du verbe HACHER).

- (4) COUPER<sup>3</sup>  
ARBRE  
(5) VIANDE HACHER  
(VIANDE) —————

L'articulation simultanée de signes distincts en ASL est aussi mentionnée dans Klima et Bellugi (1979, p. 326-330). Ils soulignent que l'existence de deux articulateurs offre la possibilité physique de produire deux signes indépendants simultanément, un avec chaque main, ou encore de tenir un signe sur une main pendant qu'on produit un autre signe avec l'autre main. Ils notent que l'articulation simultanée de deux signes se produit souvent au moment où le signeur porte une attention particulière à la forme de son discours, lorsqu'il s'est préparé. Ils donnent comme exemples les productions théâtrales, la poésie et l'humour.

Les exemples qu'ils citent sont surtout des jeux de signes. Dans le premier, un jeune homme qui parlait, après avoir passé l'été dans l'équipe de Klima et Bellugi, disait qu'il était EXCITÉ et DÉPRIMÉ en même temps (6). Un deuxième exemple provient d'une femme qui disait que, malgré son habileté à comprendre les signes que faisaient les petits, elle n'arrivait pas à les retenir assez longtemps pour les transcrire : donc elle était HABILE et IGNORANTE en même temps (7). Dans un troisième exemple, un jeune homme disait qu'il était expert dans l'art de regarder les «filles» (8).

- (6) EXCITÉ  
DÉPRIMÉ en même-temps  
(7) HABILE  
IGNORANT  
(8) REGARDER EXPERT  
(REGARDER) —————

EXCITÉ et DÉPRIMÉ sont tous les deux articulés sur le tronc avec la même configuration manuelle, mais le mouvement du premier signe est exécuté vers le haut alors que celui du second est exécuté vers le bas. HABILE et IGNORANT sont tous deux exécutés sur le front avec un mouvement de contact, mais cette fois c'est la configuration manuelle qui est différente ([C] pour le

premier et [O] pour le second). REGARDER est ici signé avec les deux mains en configuration [F] devant les yeux, puis la main dominante se déplace vers le menton en gardant sa configuration pour former EXPERT pendant que la main non dominante tient le signe REGARDER. La double articulation des signes joue donc ici sur des similarités de forme et des différences de sens dans les unités lexicales. En conséquence, pour Klima et Bellugi, ce qui permet l'articulation simultanée, ce sont les similarités formelles et les différences sémantiques des signes qui la composent.

Frishberg (1985) n'aborde pas directement la question de l'articulation simultanée, mais en donne des exemples en parlant de la dominance manuelle dans les signes en ASL. Elle remarque que logiquement, avec deux mains comme articulateurs, il est possible que ces deux articulateurs bougent séparément et qu'ils envoient simultanément des messages différents. Elle note cependant que cela ne se produit généralement pas. Les mouvements des mains sont coordonnés et contraints, et il est très rare qu'ils soient complètement indépendants l'un de l'autre. Frishberg s'attarde surtout sur les changements de dominance au niveau syntaxique ou sémantique, où le signeur change de main dominante pour un ou plusieurs signes. Ces changements de dominance ne sont jamais obligatoires.

Un changement de dominance permet souvent au signeur de mettre son opinion en valeur. Mais généralement, sur l'ensemble d'un discours, les signes faits par la main non dominante et par la main dominante peuvent changer de phrase en phrase, sans que cela dépende de leur catégorie lexicale ni d'une spécification des relations de dominance au début du discours. Les changements de dominance sont cependant favorisés par certains facteurs syntaxico-sémantiques (par exemple : contraste entre deux arguments) et peuvent se poursuivre au-delà des frontières de phrases.

Dans une étude sur la structure narrative en ASL, Gee et Kegl (1983) montrent que la tenue d'un signe pendant le discours subséquent constitue une façon de marquer le topique du discours. Dans la narration qu'ils analysent, cette tenue tombe lors d'une remarque parenthétique et le signeur reprend la tenue du signe, afin de poursuivre le topique principal.

Brennan (1986, 1990) parle de la simultanété en langue des signes britannique (BSL), surtout dans la formation de signes composés. Elle montre que la BSL forme certains signes composés au moyen de deux morphèmes libres produits simultanément. Un exemple qu'elle donne est VISTEL (téléphone visuel, appareil téléphonique pour sourds). Ce signe est formé par la composition de deux signes : DACTYLOGRAPHIER, qui est d'habitude produit par les deux mains, et TÉLÉPHONE, qui est articulé comme en LSQ, par la main en configuration [Y] en contact avec la joue. Dans le signe VISTEL, DACTYLOGRAPHIER perd la main non

dominante, et TÉLÉPHONE est articulé par la main non dominante, au-dessus de la main dominante (DACTYLOGRAPHIER), plutôt que sur la joue. Brennan appelle ce type de composé un composé simultané.

Il existe aussi en BSL des composés simultanés à classificateurs. On distingue ceux qui comportent un classificateur de ceux qui en comportent deux. BARBIER est un exemple de composé à un classificateur. Il est formé du signe CISEAUX et du classificateur [1↑], qui représente une personne. TOURNER-DANS-SON-LIT est un exemple de composé à deux classificateurs, qui existe aussi en LSQ. Ce signe est formé par les classificateurs [Λ] 'personne'<sup>4</sup> et [B↑] 'surface'.

Un deuxième type de composé simultané implique deux parties qui sont partiellement, mais non totalement simultanées. Un exemple de signe de ce type est PREUVE (VOIR+INDIQUER) : la main dominante fait le signe VOIR, et le regard se dirige vers la main non dominante pendant que celle-ci est en position pour former le signe INDIQUER; ensuite la main dominante forme le signe INDIQUER en agissant sur la main non dominante, pendant que le regard continue à être dirigé vers la main non dominante.

Quoiqu'elle ne s'attarde pas sur la question de la syntaxe simultanée, Brennan donne un exemple qui en révèle l'existence en BSL. Il s'agit de l'articulation simultanée d'un verbe qu'on pourrait appeler SOLEIL-BRILLE et un classificateur [B↓], qui signifie 'linge'. C'est un classificateur qui représente un signe précédent signifiant 'le linge qui pend sur la corde'. Le tout signifie 'le soleil a séché le linge'.

Kyle et Woll (1986) mentionnent la simultanété au niveau syntaxique en BSL. Ils soulignent que, même si certains chercheurs comme Lane (1977) ont noté la nature distincte des langues orales et des langues signées (les premières étant les seules essentiellement séquentielles), il existe une possibilité d'utiliser ou d'exploiter simultanément le ton et les autres traits configurationnels dans les langues orales, particulièrement dans les langues à tons. Cependant la présentation simultanée de deux unités lexicales reste une spécificité des langues signées. Dans ce type de structure deux signes séparés sont articulés en même temps, indépendamment, sur chaque main. Selon eux, ces structures sont fréquentes dans les situations informelles et se réalisent comme des énoncés tels que ceux illustrés en (9).

- (9) NÉ ———  
SOURD ———  
PETIT ———  
GARÇON ———

On trouve une description intéressante des propriétés de certains types d'encodages parallèles dans Liddell (1990), dans le cadre d'un article sur les propriétés des locus référentiels en ASL. Il décrit plusieurs constructions où un verbe peut être dirigé vers son objet qui est

signé sur l'autre main. Par exemple, les verbes DONNER-CADEAU ou QUESTIONNER peuvent être dirigés vers un pronom classificateur ou vers un doigt représentant un des membres d'une série de référents définis sur une configuration manuelle d'énumération. Il montre que les localisations pronominales sur les doigts (pour une énumération) ne peuvent pas servir comme localisation de repère pour les pronoms classificateurs utilisés dans les constructions locatives spatiales, ce qui indique qu'il existe certaines contraintes sémantiques sur les encodages parallèles possibles.

Zimmer et Patschke (1990) notent la possibilité d'articulation simultanée d'un pointé avec un substantif<sup>5</sup>. Dans un autre article, Zimmer (1989) décrit certaines constructions impliquant la simultanéité qui sont associées surtout avec un registre formel en ASL. Il s'agit dans un premier temps, d'un pointé vers la tenue de la configuration finale d'un mot anglais épilé manuellement (10) et, dans un deuxième temps, d'une composition simultanée de signes pour exprimer des idées métaphoriques (11).

(10) D-E-A-F —————  
POINTÉ (vers configuration F)  
(L'auteur n'explique pas le sens de cet encodage parallèle.)

(11) CI.<sup>6</sup> VÉHICULE CI. BATEAU CI. BATEAU-SE-RAPPROCHER  
ENTENDANT SIGNER-EN-ASL CI. VÉHICULE-SE-RAPPROCHER  
Sens : (... que) le navire [des chercheurs] entendant et le bateau  
[des chercheurs qui signent en] ASL s'unissent.

Les références que nous avons décrites ici réunissent la plupart des observations que nous avons trouvées dans la littérature. Ces observations démontrent que la simultanéité au niveau syntaxique n'est pas chose rare dans les langues signées qui font déjà l'objet de recher-

ches importantes. Pourtant, il n'existe pas encore d'étude consacrée uniquement aux encodages parallèles et nous espérons combler ce vide avec le travail que nous faisons actuellement sur ce phénomène en langue des signes québécoise.

### 3. TYPOLOGIE DES ENCODAGES PARALLÈLES OBSERVÉS EN LSQ

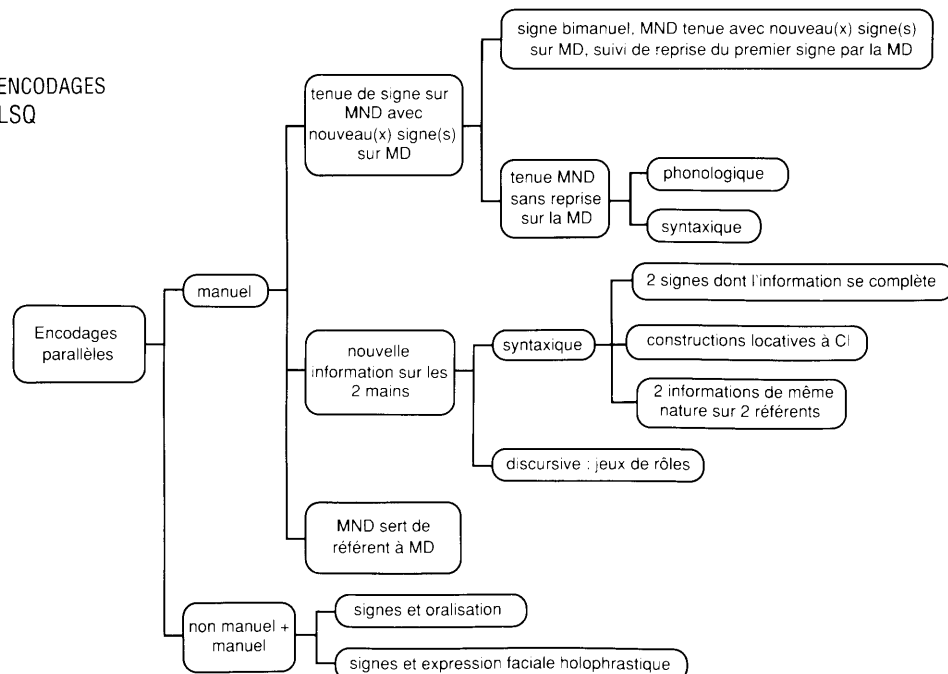
De façon à mieux comprendre leurs caractéristiques et leurs comportements, nous avons observé les encodages parallèles dans le corpus LSQ88<sup>7</sup>. Nous en avons relevé un très grand nombre et nous les avons classés en fonction de leur structure.

Les encodages parallèles que nous avons observés en LSQ se divisent en deux grandes catégories. Dans la première, l'encodage se situe strictement au niveau manuel : les deux mains agissent séparément pour fournir deux informations différentes. Dans la seconde catégorie, les deux mains agissent séparément, comme dans la première, mais, de plus, un comportement non manuel (généralement au niveau de la bouche ou du visage) s'ajoute et donne une troisième information. Le schéma ci-dessous représente les différents types d'encodages parallèles observés en LSQ. Nous décrivons ci-après chacun des types d'encodages parallèles représentés dans ce schéma et nous en donnons des exemples.

### 4. DESCRIPTION DES ENCODAGES PARALLÈLES EN LSQ

Pour représenter les encodages parallèles, nous utilisons une grille de transcription qui se divise en trois grandes parties. Dans la première (la colonne temps), le

#### TYPOLOGIE DES ENCODAGES PARALLÈLES EN LSQ





temps est indiqué au dixième de seconde près. Le comportement non manuel est décrit dans la seconde (les colonnes tête/corps, regard, visage et bouche). Le comportement manuel est décrit dans la troisième et dernière (les colonnes main dominante et main non dominante). À la suite de chaque transcription, le sens approximatif de l'énoncé est précisé.

#### 4.1 Encodages parallèles de signes

Nous présentons tout d'abord des encodages parallèles impliquant uniquement les deux mains. Ils se divisent en trois grandes catégories : ceux qui comportent la tenue d'un signe sur la main non dominante avec de nouveaux signes sur la main dominante, ceux qui apportent de la nouvelle information sur les deux mains et, enfin, ceux pour lesquels la main non dominante sert de référent à la main dominante.

##### 4.1.1 Tenue de signe sur main non dominante avec nouveau(x) signe(s) sur main dominante

Cette première catégorie d'encodages parallèles strictement manuels se divise elle-même en deux sous-catégories, la première impliquant une reprise de la main dominante et la seconde n'en impliquant pas.

##### 4.1.1.1 Signe bimanuel, main non dominante tenue avec nouveau(x) signe(s) sur main dominante, suivi de reprise du premier signe par la main dominante

Dans cette première sous-catégorie, l'encodage parallèle commence toujours par un signe bimanuel (c'est-à-dire articulé par les deux mains en même temps). Ce signe est tenu par la main non dominante seule, pendant que la main dominante poursuit le discours et articule un ou plusieurs autres signes. Puis, la main dominante reprend la configuration du premier signe de l'encodage.

Le premier signe de l'exemple (12), LUMIÈRE (ALLUMER-ÉTEINDRE), signé à deux mains, pourrait aussi être exprimé par la glose LUMIÈRES-CLIGNOTANTES. Après ce signe produit par les deux mains, la configuration finale est tenue par la main non dominante pendant que la main dominante produit les signes PRÉFÉRER, qui pourrait aussi être traduit par la glose AVOIR-LE-GOÛT (avec oralisation du mot français *goût*), un pointé vers l'interlocuteur (PTÉ2), et LUMIÈRE (signe distinct de LUMIÈRE (ALLUMER-ÉTEINDRE) qui est articulé sur le visage). Ensuite, les deux mains reprennent le signe LUMIÈRE (ALLUMER-ÉTEINDRE).

(12)	TEMPS	TÊTE/CORPS	REGARD	VISAGE	BOUCHE	Dominante	Non dominante
	05:40:1	↓		SF		LUMIÈRE (ALLUMER-ÉTEINDRE) ++	
	05:40:2						
	05:40:3						
	05:40:4						
	05:40:5						
	05:40:6						
	05:40:7		+C		Or, "goût"	PREFERER	LUMIERE (allumée)
	05:40:8						
	05:40:9						
	05:41:0					PTE2	
	05:41:1					LUMIERE	
	05:41:2					LUMIÈRE (ALLUMER-ÉTEINDRE) ++	
	05:41:3						

Sens (approximatif) : Est-ce que tu préfères les stroboscopes ?

(13)	TEMPS	TÊTE/CORPS	REGARD	VISAGE	BOUCHE	Dominante	Non dominante
	1:03:29:6		--			PTE1	
	1:03:29:7						
	1:03:29:8						
	1:03:29:9	↑	ΘΘ	+M	Or	COMPTABLE	
	1:03:30:0						
	1:03:30:1						
	1:03:30:2						
	1:03:30:3						
	1:03:30:4						
	1:03:30:5						
	1:03:30:6					PTE1	
	1:03:30:7						
	1:03:30:8						
	1:03:30:9					PTE3	

Sens (approximatif) : J'étudiais la comptabilité là-bas, moi.

(14)	TEMPS	TÊTE/CORPS	REGARD	VISAGE	BOUCHE	Dominante	Non dominante
	1:05:39:1	↓	ΘΘ	+J	SF	Or.	COMPRENDRE
	1:05:39:2						CL 1
	1:05:39:3						
	1:05:39:4					PTE2	

Sens (approximatif) : *Comprends-tu la différence (entre les deux) ?*

(15)	TEMPS	TÊTE/CORPS	REGARD	VISAGE	BOUCHE	Dominante	Non dominante
	05:48:1	↓	+C	SR	i	ÇA	DANSER-TOPLESS
	05:48:2						
	05:48:3						
	05:48:4		bat		BF	PARLER	PTE3
	05:48:5						
	05:48:6		+M				
	05:48:7						
	05:48:8		+C			ÇA	

Sens (approximatif) : *(...danser topless) C'est vraiment de ça qu'il te parle ?*

#### 4.1.1.2 Tenue de la main non dominante sans reprise sur la main dominante

Dans cette seconde sous-catégorie, le premier signe de l'encodage parallèle est tenu par la main non dominante, mais n'est pas repris par la main dominante. Nous distinguons les cas où la tenue de la main non dominante est phonologique de ceux où elle est syntaxique.

Dans l'exemple de persévérance phonologique (13), la dernière configuration du signe COMPTABLE est tenue pendant les signes PTÉ1 «moi» et PTÉ3 «là». Il ne s'agit pas d'une tenue grammaticale, puisque la tenue ne remplit pas de fonction pendant l'articulation de PTÉ1 PTÉ3:COMPTABLE n'est pas le topique de la phrase, il remplit plutôt la fonction de commentaire sur le topique PTÉ1 (premier signe de la phrase). Nous déduisons donc que la tenue ne porte pas de sens particulier et qu'elle est de nature purement phonologique.

Nous donnons en (14) ci-dessus un premier exemple qui, bien qu'il comporte un classificateur, n'est pas une construction locative. Le classificateur Cl. 1 qui représente une personne est tenu depuis le discours précédent (voir l'exemple 4.1.2.1 c) : il représente les deux classificateurs qui réfèrent aux deux personnes dont il est question dans le discours. Pendant que le Cl. 1 est tenu, le signeur pose la question COMPRENDRE PTÉ2 avec la main dominante.

On peut voir dans la seconde transcription en (15), un exemple d'occurrence simultanée de signes qui implique une relation de nature syntaxique et non discursive ou iconique. Le signe PTÉ3 qui se fait en même temps que les signes PARLER et ÇA (05:48:4 à 05:48:8) désigne le sujet du verbe PARLER.

#### 4.1.2 Nouvelle information sur les deux mains

Cette deuxième catégorie d'encodages parallèles

strictement manuels se divise elle-même en deux sous-catégories dont la première est syntaxique et la seconde discursive.

##### 4.1.2.1 Relation syntaxique entre les deux mains

La première sous-catégorie comporte trois types de constructions : celles constituées de deux signes dont l'information se complète, celles constituées de constructions locatives et celles donnant deux informations de même nature sur deux référents différents.

##### a) Deux signes dont l'information se complète

L'exemple présenté ici en (16) est composé de nouveaux signes qui sont articulés (presque) simultanément : il n'y a pas de signe qui est produit et ensuite tenu sur une main pendant que l'autre main produit un nouveau signe. Pendant que le nom de l'individu dont on parle est épelé sur la main dominante, la main non dominante pointe un endroit dans l'espace qui se réfère à cet individu pour le spécifier.

##### b) Constructions locatives à classificateurs

Nous avons ici en (17) un exemple de construction locative à classificateurs. Le classificateur Cl. V représente un individu dans une position autre que droite, et Cl. 1 représente un individu sans faire mention de sa posture corporelle. Cl. V est derrière Cl. 1 dans l'espace du signeur et les deux classificateurs sont déplacés rapidement vers l'avant. Cette construction traduit directement dans l'espace, au moyen des pronoms classificateurs, la position spatiale relative et le déplacement des référents (c'est-à-dire les deux individus).

##### c) Deux informations de même nature sur deux référents distincts

Dans l'exemple (18), après avoir signé DIFFÉRENCE, le signeur produit le pronom classificateur Cl. 1 («per-

sonne») sur chaque main simultanément, en localisant chaque classificateur sur un côté de l'espace. Ceci établit la référence des deux individus par rapport au signe DIFFÉRENCE.

#### 4.1.2.2 Relation discursive entre les deux mains

La seconde sous-catégorie est discursive. Elle regroupe ce que l'on appelle généralement des jeux de

(16)	TEMPS	TÊTE/CORPS	REGARD	VISAGE	BOUCHE	Dominante	Non dominante
	06:08:6						C'EST-ÇA
	06:08:7				i		
	06:08:8						
	06:08:9						
	06:09:0						
	06:09:1						
	06:09:2						
	06:09:3	←	nc3		Or,	X-X-X-X <sup>8</sup>	
	06:09:4						
	06:09:5						
	06:09:6						
	06:09:7						
	06:09:8						
	06:09:9						
	06:10:0						
	06:10:1						
	06:10:2					-X-X-X	
	06:10:3	↓					
	06:10:4						
	06:10:5						
	06:10:6						
	06:10:7						PTE3
	06:10:8						
	06:10:9						
	06:11:0						
	06:11:1						
	06:11:2				Or. "(= nom épilé)"	X-X-X-X-X-	
	06:11:3						

Sens (approximatif) : C'est elle, (nom).

(17)	TEMPS	TÊTE/CORPS	REGARD	VISAGE	BOUCHE	Dominante	Non dominante
	11:43:1	↓	C ↓	+S		AVOIR-ENVIE	
	11:43:2						
	11:43:3						
	11:43:4						
	11:43:5						
	11:43:6					CL V	CL 1
	11:43:7						
	11:43:8						
	11:43:9						
	11:44:0						
	11:44:1					AVOIR-ENVIE	

Sens (approximatif) : Est-ce que tu as envie de courir après elle ?

(18)	TEMPS	TÊTE/CORPS	REGARD	VISAGE	BOUCHE	Dominante	Non dominante
	1:05:38:1	↑	→	+J	ΘΘ	SF	
	1:05:38:2					Or. "réfrence "	DIFFERENCE
	1:05:38:3						
	1:05:38:4						Cl. 1-à droite   Cl. 1-à gauche
	1:05:38:5						
	1:05:38:6						
	1:05:38:7						
	1:05:38:8						

Sens (approximatif) : (...) la différence entre les deux (...)



(19)	TEMPS	TÊTE/CORPS	REGARD	VISAGE	BOUCHE	Dominante	Non dominante
	50:53:6		hc2			3- REGARDER- 1	
	50:53:7						
	50:53:8						
	50:53:9						
	50:54:0						
	50:54:1						
	50:54:2						
	50:54:3						
	50:54:4						
	50:54:5				Or: pas		ATTENDRE conf: 5
	50:54:6						
	50:54:7				Or: gra Or: v		NEG- conf: 5 mvt:↔
	50:54:8						
	50:54:9						
	50:55:0						
	50:55:1				Or: pas		
	50:55:2						
	50:55:3				- pro -		
	50:55:4						
	50:55:5				- blème		

Sens (approximatif) : Il m'a regardé, il m'a dit, attends, ce n'est pas grave, ce n'est pas un problème.

rôles, c'est-à-dire du discours direct où le signeur joue le rôle de plusieurs personnages. Pendant qu'il tient le signe 3-REGARDER-1 – «il (le professeur) m'a regardé» – sur la main dominante, le signeur joue le rôle du professeur en citant son discours sur la main non dominante et en l'oralisant (exemple (20)).

#### 4.1.3 La main non dominante sert de référent à la main dominante

Dans cette troisième catégorie d'encodages parallè-

les strictement manuels, une main (MND) sert de référent à l'autre (MD).

Dans l'exemple (20), la main non dominante produit le classificateur Cl. B', qui se réfère à un objet bidimensionnel (ici, une feuille de papier).

Pendant la tenue du classificateur, plusieurs signes sont produits sur la main dominante. Tous ces signes, sauf le marqueur aspectuel FINIR, font référence à ce classificateur.

(20)

TEMPS	TÊTE/CORPS	REGARD	VISAGE	BOUCHE	Dominante	Non dominante		
1:25:13:4					AVANT			
1:25:13:5								
1:25:13:6				Or. 'a'				
1:25:13:7								
1:25:13:8				Or. 'va'				
1:25:13:9		↓			PTE 3 - touche Mnd	Cl. [B']		
1:25:14:0								
1:25:14:1		bat						
1:25:14:2		==						
1:25:14:3								
1:25:14:4		↓						
1:25:14:5								
1:25:14:6								
1:25:14:7					ÉCRIRE [F] -- Mnd   FINIR	Cl. [B']		
1:25:14:8				Or.				
1:25:14:9								
1:25:15:0								
1:25:15:1					ÉCRIRE [F] - Mnd 		Cl. [B']	
1:25:15:2								
1:25:15:3				Or. 'i'				
1:25:15:4		↓						
1:25:15:5					LISTE			Cl. [B']
1:25:15:6								
1:25:15:7								
1:25:15:8								
1:25:15:9					APPORTER 			
1:25:16:0				Or. 'apporte'				
1:25:16:1								
1:25:16:2								
1:25:16:3								

Sens (approximatif) : On l'avait déjà écrit avant (ce que chacun apportait).

#### 4.2 Encodages parallèles composés de signes et de comportements non manuels

La seconde grande catégorie d'encodages parallèles que nous avons observés en LSQ implique non seulement les deux mains, mais aussi au moins un comportement non manuel. Ce dernier peut être soit une oralisation, soit une expression faciale holophrastique.

##### 4.2.1 Signes et oralisation

L'oralisation est le phénomène qui consiste à articuler avec la bouche certains mots du français (sans les prononcer). Dans certains cas, l'oralisation est redondante et n'ajoute rien au signe qu'elle accompagne. Dans d'autres cas, elle a pour fonction de désambigüiser le signe. Il arrive également qu'une oralisation soit utilisée à la place d'un signe, comme dans l'exemple (21).

Le symbole Cl. B' représente un classificateur, c'est-à-dire une configuration manuelle qui représente une classe d'objets : sa fonction est semblable à celle des pronoms en français. «PTE - Mnd» signifie que la main (dominante) pointe la main non dominante. Le «hD2» qui suit la glose APPARTENIR signifie que le signe est dirigé vers un point dans l'espace qui est légèrement élevé par rapport aux coudes du signeur (haut), à l'extrême droite du signeur du point de vue de la personne qui regarde l'écran vidéo (DROITE) et éloigné du corps du signeur à la distance de l'avant-bras étendu (2).

Le classificateur B' fait partie du signe LISTE et signifie un objet à deux dimensions (ici, la feuille de papier sur laquelle la liste est écrite). Ce signe est articulé au début du discours et est tenu pour indiquer que la liste est un élément central, ou topique, de ce discours en particulier. De plus, le signeur oralise le mot français *quoi* au lieu d'employer le signe LSQ correspondant. On voit ainsi comment il est possible de comprimer la durée temporelle d'un énoncé donné par l'expression simultanée de trois éléments lexicaux.

##### 4.2.2 Signes et expression faciale holophrastique

L'encodage parallèle peut également comporter une expression faciale particulière ayant une signification précise en LSQ, comme dans le deuxième exemple ci-dessous.

Dans cet exemple, la combinaison des comportements «nez plissé» (NP) tenu et «lèvre supérieure relevée» (rel) constitue une expression faciale holophrastique qui signifie selon le contexte «qu'est-ce que c'est» ou «qui est-ce». Après la fin du signe ENFANT, le signe TROIS est produit par la main dominante en orientation d'énumération (horizontale plutôt que verticale), et la main non dominante pointe le majeur (pour y établir la référence à l'un des enfants) pendant que le visage produit le «signe» non manuel QUI EST-CE. Comme dans l'exemple précédent, trois notions sont exprimées simultanément.

(21)	TEMPS	TÊTE/CORPS	REGARD	VISAGE	BOUCHE	Dominante	Non dominante
	1:25:13:4						
	1:25:16:0				Or. 'apporte'	APPORTER	Cl. [B']
	1:25:16:1						
	1:25:16:2						
	1:25:16:3						
	1:25:16:4					PTE - Mnd	Cl. [B']
	1:25:16:5				Or. 'quoi'		
	1:25:16:6						
	1:25:16:7						
	1:25:16:8						
	1:25:16:9						
	1:25:17:0	→					
	1:25:17:1		hbc 1			APPARTENIR - hD2	
	1:25:17:2						

Sens (approximatif) : (...) ce que chacun apportait (...)

(22)	TEMPS	TÊTE/CORPS	REGARD	VISAGE	BOUCHE	Dominante	Non dominante
	1:32:38:0	→	+M bat	SF	rel BB-2	(ENFANT)	
	1:32:38:1		=	NP			
	1:32:38:2		+M			TROIS	
	1:32:38:3						
	1:32:38:4						
	1:32:38:5						PTE 3 - majeur

Sens (approximatif) : Qui est cet enfant ?

## 5. DISCUSSION

### 5.1 La fonction des deux mains

Dans les encodages parallèles où une main est tenue pendant que l'autre produit une série de signes distincts, on voit dans nos exemples que la main non dominante véhicule d'habitude de l'information secondaire. Cette information secondaire peut être de l'information ancienne, c'est-à-dire le topique du discours, comme dans les exemples ((12), (13), (14), (20) et (21)), ou il peut être un déterminant (16) ou un déictique (22). Alors que la main non dominante est tenue en position, la main dominante produit des signes véhiculant le message primaire.

Il est courant d'accompagner les questions d'un signe PTÉ2, où l'index est dirigé vers l'interlocuteur. Il y a deux façons de produire ce signe dans la question : on peut soit l'articuler après la question, soit en même temps que la question ou que les derniers signes de la question. Dans les deux cas, le pointé a une fonction secondaire par rapport au reste de l'énoncé : il ne fait pas partie du contenu propositionnel qui fait l'objet de la requête d'information dans la question; en outre, il est optionnel et secondaire comme marqueur d'interrogation étant donné que les marqueurs obligatoires sont exprimés par des comportements non manuels (Dubuisson et *alii*, 1991).

Un autre type d'encodage parallèle, moins commun dans notre corpus, mais présent quand même, consiste en la coarticulation simultanée de deux signes. Cette coarticulation se réalise souvent avec les pointés (déterminants : (13) ou déictiques : (22)), mais aussi parfois avec les classificateurs (18). Dans l'exemple (22), il est impossible de caractériser un signe comme étant de l'information ancienne dans le discours. Dans le second exemple (14), le pointé est le sujet du verbe PARLER; dans (13), il sert de spécificateur du nom épilé d'un individu. Nous avons aussi relevé dans notre corpus des exemples, encore plus rares que les précédents, de paires de verbes distincts articulés simultanément, ex. (23), ainsi que d'un verbe et son objet signés simultanément (24).

(23) CONNAISSANCES-AUGMENTENT    CONNAISSANCES-DIMINUENT  
Cl. 1 «personne» s'approche    Cl. 1 «personne» s'éloigne  
Sens (approximatif) : Mes connaissances (de l'ASL) augmentent  
et diminuent en fonction de mes contacts avec eux.

(24) ATTENDRE    VIN  
                    APPORTER  
Sens (approximatif) : J'attends qu'on apporte le vin.

Étant donné la rareté des données de ce type, nous n'avons pour le moment pas d'hypothèse sur les conditions qui favorisent ou contraignent ces constructions. Cependant, il est clair que les constructions simultanées en LSQ ne sont pas limitées aux tenues de signes ou à l'emploi des classificateurs ou pronoms, mais peuvent

être formées simultanément de deux signes pleins.

### 5.2 L'oralisation

Parmi les exemples que nous avons proposés dans cet article, l'usage de l'oralisation est assez répandu. Les signeurs s'en servent surtout comme façon de renforcer ou de préciser une nuance du sens du signe qu'ils produisent, mais en (21) et (19), l'oralisation est indépendante de tout signe produit sur les mains.

Dans ce dernier cas, il s'agit d'une citation directe, donc d'un phénomène discursif et non strictement syntaxique. Il s'agit en effet d'une alternance codique impliquant la reproduction d'un énoncé d'une autre langue, le français, et non d'une séquence LSQ. Dans l'exemple (21), par contre, le mot *quoi* oralisé est le complément du verbe APPORTER. Nous émettons l'hypothèse que ce mot français constitue un emprunt en LSQ. Cette hypothèse peut être justifiée par deux sortes d'arguments. Premièrement, nous avons relevé plusieurs exemples dans le corpus LSQ88 où ce mot est oralisé simultanément avec des signes distincts comme en (12), ce qui semble être rare autrement. Deuxièmement, il a été observé (Dominique Pinsonneault, communication personnelle) que le mot peut, comme les autres pronoms interrogatifs (OÙ, QUI, POURQUOI, etc.), faire l'objet d'une répétition rapide en position finale de question.

Étant donné que les unités lexicales oralisées sont périphériques dans le lexique LSQ, il n'est pas surprenant que les encodages parallèles entraînant l'oralisation semblent être moins communs que ceux qui entraînent seulement les deux mains (sans oralisation). L'oralisation semble plutôt être utilisée comme façon de nuancer ou de préciser le sens de certains signes au moyen de l'emprunt au français ou comme façon de s'exprimer par l'alternance codique en français.

### 5.3 CONCLUSION

Les données que nous avons passées en revue mettent en évidence la possibilité dans une langue articulée sur les deux mains de comprimer les énoncés dans le temps en produisant simultanément des signes ou mots distincts. Ceci permet d'exprimer des relations conceptuelles entre propositions ou entre propositions et entités, ce qui est impossible dans une langue orale. Ainsi, on peut signaler le topique du discours par la tenue du signe qui le réalise pendant qu'on ajoute de nouvelles informations avec l'autre main (voir (12)). On peut également exprimer directement une dépendance logique entre deux propositions en signant chacune simultanément sur une main (voir l'exemple (23)). Une autre façon dont la LSQ tire profit des possibilités de coarticulation est l'emploi d'un pointé en même temps qu'un autre signe. Ce pointé peut soit être coréférentiel avec le signe (voir (16)), soit représenter un des arguments du verbe (voir (14)).



Une propriété intéressante de la plupart des encodages parallèles est que, mis à part les constructions locatives à classificateurs, ils ne sont pas motivés par des considérations clairement iconiques dans un sens purement visuel ou temporel. Il semble plutôt que les encodages parallèles sont utilisés surtout comme moyen de faire ressortir les relations discursives ou logiques entre les différents éléments d'un énoncé ou d'un discours signé. Que les langues signées comme la LSQ tirent partie de ce phénomène est principalement dû au fait qu'elles sont produites par les mouvements et les configurations de plus d'un complexe articulatoire. Autrement dit, le fait pour les langues orales d'être limitées à un seul complexe articulatoire, l'appareil phonatoire, constitue une contrainte sur les possibilités d'expression qui ne s'applique pas aux langues signées.

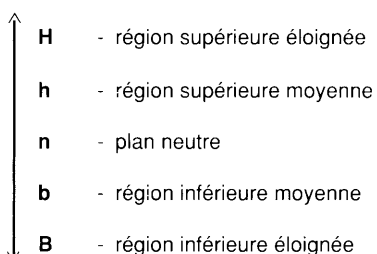
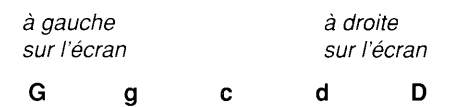
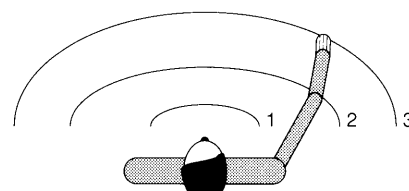
\* Cette recherche est subventionnée par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada. Nous remercions Jules Desrosiers et Linda Lelièvre pour l'aide qu'ils nous ont apportée dans la transcription des données.

1. Dans ce texte, les signes de la LSQ sont représentés par leur glose française en majuscules. Lorsque les exemples proviennent de la langue des signes américaine (ASL), les gloses anglaises ont été traduites en français.
2. Les signes qui consistent à pointer une personne ou un endroit donné dans l'espace sont représentés par PTÉ suivi, s'il y a lieu, du chiffre correspondant à la personne (PTÉ1 = je, PTÉ2 = tu, PTÉ3 = il ou elle, etc.).
3. Nous éliminerons dorénavant les annotations (MD) et (MND) : par convention, la première ligne représentera la main dominante et la deuxième, la main non dominante.
4. Ce classificateur se distingue du classificateur Cl. 1 'personne' en ce que le premier fait référence à une personne en faisant ressortir son identité en tant que corps physique; le deuxième met moins d'importance sur l'aspect physique de l'individu.
5. Il s'agit pour eux d'un trait diagnostique qui sert à distinguer les emplois du pointé comme déterminant de ses emplois pronominaux.
6. L'abréviation «Cl.» représente le mot «classificateur».
7. Le corpus LSQ88 (dont nous n'avons pour le moment exploité qu'une petite partie) est un corpus de 34 heures d'enregistrements vidéo de personnes sourdes participant à des entrevues de groupe menées sous la forme de conversations libres animées par une personne sourde. Tous les sujets enregistrés utilisent la LSQ comme moyen principal de communication; tous sont sourds de naissance ou devenus sourds en bas âge. Tous les sujets habitent la région de Montréal.
8. Nous avons remplacé par des X les lettres constituant le nom épelé par le signeur.

## Références bibliographiques

- BRENNAN, M. [1983] : «Is BSL an SVO Language?», dans J. Kyle et B. Woll (éds), *Language in Sign: an International Perspective*, London, Croom Helm;
- [1986] : «Linguistic Perspectives», dans B. T. Tervoort (éd.), *Signs of Life. Proceedings of the Second European Congress on Sign Language Research*, Amsterdam, July 14-18, 1985. The Institute of General Linguistics of the University of Amsterdam, no 50, 1-16;
- [1990] : «Productive Morphology in British Sign Language. Focus on the Role of Metaphors», dans S. Prillwitz et T. Vollhaber (éds), *Current Trends in European Sign Language Research. Proceedings of the 3rd European Congress on Sign Language Research*, Hamburg July 26-29, 1989. International Studies on Sign Language and the Communication of the Deaf, vol. 9, Hambourg, Signum-Verlag, 205-228.
- DUBUISSON, C. et alii [1991] : «Les mouvements de tête dans les interrogatives en langue des signes québécoise», *Revue québécoise de linguistique*, vol. 20, no 2, 93-121.
- FRIEDMAN, L. [1975a] : «The Manifestation of Subject, Object and Topic in the American Sign Language», dans C. Li (éd.), *Subject and Topic*, New York, Academic Press, 125-128;
- [1975b] : «Space, Time, and Person Reference in American Sign Language», *Language* 51, 4, 940-961.
- FRISHBERG, N. [1985] : «Dominance Relations and Discourse Structures», dans W. Stokoe et V. Volterra (eds), *SLR '83, Sign Language Research*, Silver Spring, Linstok Press, 79-90.
- GEE, J. P. et J. A. KEGL [1983] : «Narrative/Story Structure, Pausing, and American Sign Language», dans *Discourse Processes*, 6, 243-258.
- KLIMA, E. et U. BELLUGI [1979] : *The Signs of Language*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- KYLE, J. G. et B. WOLL [1986] : *Sign Language. The Study of Deaf People and their Language*, Cambridge, Angleterre, Cambridge University Press.
- LANE, H. [1977] : *The Wild Boy of Aveyron*, Londres, Allen and Unwin.
- LIDDELL, S. K. [1990] : «Four Functions of a Locus: Re-examining the Structure of Space in ASL», dans C. Lucas (éd.), *Sign Language Research. Theoretical Issues*, Washington, DC, Gallaudet University Press, 176-198.
- MILES, D. [1988] : *British Sign Language. A beginner's guide*, London, Angleterre, BBC Books.
- ZIMMER, J. [1989] : «Toward a Description of Register Variation in American Sign Language», dans C. Lucas (éd.), *The Sociolinguistics of the Deaf Community*, San Diego, CA, Academic Press, 253-272.
- ZIMMER, J. et C. PATSCHKE [1990] : «A Class of Determiners in ASL», dans C. Lucas (éd.), *Sign Language Research. Theoretical Issues*. Washington, DC, Gallaudet University Press, 201-210.

TABLEAU EXPLICATIF DU SYSTÈME DE TRANSCRIPTION DE LA LSQ  
EMPLOYÉ DANS CET ARTICLE

bat	Battement des paupières
l	Transition entre deux positions ou deux signes
Or.	Oralisation d'un mot français ou parfois anglais. Si l'oralisation est équivalente à la glose attribuée au signe, on emploie seulement le symbole «Or.»; si l'oralisation n'est pas l'équivalent de la glose, on indique le mot ou la portion d'un mot oralisé, entre guillemets simples.
bc1	<p>Ceci est un exemple du système de coordonnées spatiales utilisées pour établir le locus du regard et de certains signes. Chaque ensemble de coordonnées consiste en un et parfois deux symboles pour chaque axe indiqué dans les figures en bas. Pour les coordonnées se référant au regard, le plan neutre de l'axe vertical (n) est établi au niveau des yeux; pour le locus spatial des signes, il est établi au niveau des coudes. Lorsque deux symboles se référant à un même axe se trouvent ensemble, voir «bC», ceci indique une coordonnée intermédiaire (par exemple, «bC» indique une position sur l'axe horizontal légèrement à la gauche du centre du corps du signeur sur l'écran).</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: flex-start;"> <div style="text-align: center;"> <p><u>Axe vertical</u></p>  </div> <div style="text-align: center;"> <p><u>Axe horizontal</u></p>  </div> </div> <div style="text-align: center; margin-top: 20px;"> <p><u>Axe de profondeur</u></p>  </div>
+C, +M, +J, +S	Initiales d'un participant à la conversation, objet du regard du signeur
→	Tête tournée vers la droite (sur l'écran)
↑	Tête inclinée vers l'arrière
↖	Tête inclinée vers la gauche (sur l'écran)
←	Tête tournée vers la gauche (sur l'écran)
↓	Tête inclinée vers l'avant
--	Yeux fermés
ΘΘ	Yeux mi-clos
==	Yeux plissés
SF	Sourcils froncés
SR	Sourcils relevés
BB-2	Bouche béante
BF	Bouche fermée
i	Bouche en configuration "i"
rel	Lèvre supérieure relevée
↓	Le signeur regarde ses mains
C↓	Tronc penché vers l'avant

# CLASSIFICATION ARTICULATOIRE DES CONFIGURATIONS DE LA MAIN DANS LA LANGUE DES SIGNES FRANÇAISE : portée heuristique de cette classification pour la recherche des unités distinctives\*

DANIELLE BOUVET

C'est à partir de l'analyse des différentes possibilités de mouvements de la main que nous avons élaboré une classification articulatoire des diverses configurations apparaissant dans la langue des signes française. La constitution d'un tel cadre articulatoire nous a ouvert à une perception nouvelle des configurations de la main : sortant d'une description analogique, nous avons déterminé au sein du *continuum* des réalisations effectives des entités abstraites définies par des traits articulatoires, établissant entre les différentes configurations des rapports d'opposition qui se retrouvent régulièrement d'une série à l'autre ou d'un ordre à l'autre.

Based on an analysis of different possible hand movements, an articulatory classification of various French sign language patterns is proposed. The use of this articulatory framework has led to a new perception of hand movement patterns. Going beyond analogical description, the abstract units defined by articulatory traits are determined within the *continuum* of real production, thus establishing the oppositional relationships between the different patterns which regularly reoccur in from one series or level to another.

## 1. INTRODUCTION

Un signe gestuel est constitué par cinq paramètres qui se combinent simultanément pour produire une unité de sens.

Ces paramètres appartiennent aux cinq catégories suivantes :

- 1) La configuration de la main.
- 2) L'orientation de la paume.
- 3) L'emplacement, c'est-à-dire l'endroit où le signe se réalise : sur le corps propre ou dans l'espace.
- 4) Le mouvement qui donne la trajectoire du signe, sa direction, sa tension, sa vitesse. Le mouvement ne concerne pas seulement la main mais le bras, le poignet, le tronc, la tête et l'épaule.
- 5) L'expression du visage.

En français, les deux phonèmes /l/ et /r/ permettent à eux seuls d'opposer des unités significatives telles «lame» et «rame». En est-il de même pour chacun des paramètres qui entrent dans la construction d'un signe ? Peuvent-ils, à eux seuls, opposer un signe à un autre ? Ainsi, une seule différence due à un changement de la configuration de la main peut distinguer le signe signifiant FILLE du signe signifiant GENTIL. Ces deux signes sont par ailleurs identiques quant aux quatre autres paramètres de formation : orientation de la paume, emplacement, mouvement et expression du visage. Mais s'agit-il d'un exemple privilégié ?



306. une FILLE



359. GENTIL, SAGE, S.V.P.

fig. 1

Les différentes configurations que peuvent prendre la main ou les mains dans la langue des signes sont nombreuses. C'est souvent à partir de descriptions basées sur leur apparence qu'elles sont dénommées. Il s'agit alors de dénominations établies selon des critères hétérogènes, liés à des ressemblances soit avec la façon d'exprimer manuellement un nombre, soit avec celle de représenter manuellement une lettre de l'alphabet selon l'alphabet dactylologique. On recourt aussi à des métaphores, ainsi la configuration de la main, produite avec les cinq doigts écartés et recourbés, est dénommée «griffe». Cette façon de procéder est utilisée par de nombreux auteurs, tel Bill Moody (1983, p. 56).

Si cette façon de faire a le mérite de créer des moyens mnémotechniques pour faciliter l'acquisition des dénominations des configurations, elle ne permet pas d'appréhender ces dernières selon leur structure propre.

Notre objectif est de donner une description des configurations qui ne se baserait pas sur leur seule apparence – chaque configuration étant prise comme un tout, comme une entité globale –, mais qui tenterait de les appréhender dans leur organisation propre, c'est-à-dire en tenant compte des mouvements qui sont à la base de la réalisation de chacune d'entre elles.

Ainsi, au lieu de regarder les configurations de l'extérieur, comme des formes inanalysables, nous allons les regarder en quelque sorte «de l'intérieur» en nous demandant quels mécanismes articulatoires entrent en jeu dans leur production. L'étude de ces mécanismes devrait permettre de découvrir des rapports identiques se retrouvant d'une configuration à l'autre. Il deviendrait alors possible d'établir un classement des configurations à partir duquel chacune d'elles recevrait une *dénomination basée sur ses propres caractéristiques articulatoires*.

## 2. À LA RECHERCHE DES TRAITS ARTICULATOIRES, CONSTITUTIFS DES CONFIGURATIONS DE LA MAIN

Le point de vue à partir duquel nous entreprenons la description des configurations de la main est celui de la linguistique, cette science descriptive qui ne s'intéresse aux faits physiques ou physiologiques d'une langue que dans la mesure où ceux-ci sont produits dans une intention de communication. La réalité de l'objet à décrire, ici les configurations de la main, n'est pas le garant de la méthode entreprise pour la description. La démarche du chercheur est de ne retenir de l'objet à décrire que les traits qui sont pertinents à son étude ainsi que Saussure l'a si explicitement exprimé lorsque, traitant de l'objet de la linguistique, il écrit : «Bien loin que l'objet précède le point de vue, on dirait que c'est le point de vue qui crée l'objet» (1987, p. 23).

Suivant toujours la démarche de Saussure lorsqu'il affirme que «dans la langue, il n'y a que des différences sans termes positifs» (p. 186), nous allons appliquer aux formes de la main les mêmes critères que ceux qu'il utilise pour définir les phonèmes. Or, ce qui les caractérise «ce n'est pas, comme on pourrait le croire, leur qualité propre et positive, mais simplement le fait qu'ils ne se confondent pas entre eux» (p. 164).

Comme toute description, notre description des configurations de la main «suppose une sélection» (A. Martinet : 1967, p. 31). Les traits que nous dégagerons le seront donc en fonction de leur pertinence par rapport au processus d'opposition et de différenciation qui définit chaque forme de la main, les unes par rapport aux autres.

Pour définir ainsi les configurations de la main comme «des entités oppositives» (Saussure, p. 164), nous allons observer les mécanismes articulatoires qui sous-tendent leur production.

### 2.1 L'approche articulatoire des configurations de la main

La description des langues vocales, basées sur le circuit audition-phonation, s'est faite à partir de l'étude des mouvements des organes dits «de la parole» qui produisent les sons articulés propres à chaque langue. Le terme «articulation», dans son acception la plus courante, est défini ainsi : «Action de prononcer distinctement les différents sons d'une langue à l'aide des mouvements des lèvres et de la langue» (dictionnaire *Petit Robert*). Bien sûr, les lèvres et la langue ne sont pas les seuls organes qui entrent en jeu pour la production de la parole, mais étant les plus apparents, ceux-ci sont les seuls cités dans cette définition de l'articulation dans son sens le plus courant. Cette définition a le mérite de montrer à quel point, dans la conscience collective, *la notion d'articulation et de mouvement est liée à celle de la parole*.

Parler d'une approche articulatoire pour l'analyse de la langue des signes, c'est donc élargir le champ sémantique du terme «articulatoire», jusqu'à présent désignant : «ce qui concerne l'articulation phonétique» (dictionnaire *Petit Robert*), c'est-à-dire la production de sons.

S. Wilcox (1990) montre comment, contrairement à la linguistique des langues vocales, la linguistique des langues des signes n'a pas jusqu'ici assez tenu compte d'une approche articulatoire de ces langues, établies pourtant sur le circuit vision-geste : «Curieusement, beaucoup plus de travaux ont été faits pour décrire en termes gestuels la parole que cela ne fut fait en langue des signes» (p. 142)<sup>1</sup>.

À ce constat, nous donnons l'explication suivante. Bien que le décodage de la parole vocale s'appuie aussi sur des indices visuels donnés par les mouvements visibles des lèvres et de la langue, les mouvements phonateurs ne sont pas réalisés dans le but d'être vus mais dans celui d'être entendus. Ces mouvements produisent les sons qui constituent la matérialité du verbe, les langues vocales étant productrices d'«images acoustiques». Au contraire, dans les langues gestuelles, productrices d'«images visuelles», les mouvements sont faits dans le but d'être vus et ils constituent par eux-mêmes la matérialité du verbe, ils ne sont pas transposés dans une autre modalité, comme celle de l'audition dans le cas des langues vocales. Les langues audio-phonatoires recourent, en effet, à deux modalités, celle du son perçu auditivement et celle du mouvement producteur des sons, alors que les langues visuelles-gestuelles se développent au sein d'une même modalité, celle du mouvement. Celui-ci étant à la fois producteur et matière de l'expression verbale, il n'y a pas dans les langues gestuelles de médiation du mouvement sur un autre canal. Le mouvement envahit toute la scène, que l'on se situe du point de vue du producteur du message ou de celui du récepteur. C'est sans doute cet «envahissement du geste» qui a conduit les linguistes à opérer des dé-

coupages en «images gestuelles», en faisant trop l'économie d'une approche articulatoire analysant les mouvements producteurs des «images gestuelles».

Lorsque celles-ci sont appréhendées par la photographie, elles perdent leur caractéristique essentielle qui est celle du mouvement, mais prises dans leur mouvement, on ne peut établir les analyses comparatives nécessaires à leur étude. Une façon de contourner ces deux écueils est sans doute de chercher à découvrir des critères d'analyse dans l'étude des mouvements articulatoires producteurs des gestes qui constituent le signifiant verbal.

L'approche articulatoire permettrait de retrouver aussi, pour les langues gestuelles, le concept de mouvements qui ne sont pas faits pour être vus mais qui sont porteurs du signifiant verbal. Ainsi, réalisées dans la seule modalité gestuelle, ces langues peuvent aussi s'analyser sur deux plans, celui des mouvements internes, non faits pour être vus mais qui produisent sur un deuxième plan le signifiant gestuel, fait pour être vu. Le tableau suivant rend compte du parallélisme que nous établissons entre les langues vocales et les langues gestuelles :

LANGUES VOCALES	LANGUES GESTUELLES
mouvements articulatoires internes des organes phonateurs, non faits pour être vus	mouvements articulatoires internes des organes gestuels (mains, bras, tête...), non faits pour être vus
↓	↓
Production d'un signifiant sonore	Production d'un signifiant gestuel

tableau 1

C'est ainsi que pour décrire et classer les configurations de la main, nous allons observer la façon dont celle-ci s'articule pour produire du mouvement.

## 2.2 Les caractéristiques de la main humaine, vue sous l'angle du mouvement

La main, organe du toucher et de la préhension, est douée d'une grande motilité. Elle est l'apanage des primates, l'ordre zoologique auquel appartient l'espèce humaine. Mais la main humaine «possède une signification particulière, car elle se trouve à l'extrémité du membre supérieur qui est libéré des fonctions d'appui et de locomotion, par la station érigée vraie du tronc» (C. Gillot : 1968, p. 337). Le bras en effet, grâce à la non soudure du radius et du cubitus, peut exécuter de larges mouvements de pronation et de supination, entraînant la paume de la main respectivement vers le bas, pouce à l'intérieur ou vers le haut, pouce à l'extérieur. «Le pouce humain, mieux développé et situé plus bas que celui des singes, s'oppose aisément à la pulpe des autres doigts pour former la pince pauci-digitale, instrument de préhension... Il possède, à l'union du métacarpien et

du trapèze, une articulation très spéciale, siège du mouvement d'opposition. Cette articulation permet deux ordres de mouvements : l'extension-abduction, qui éloigne le pouce des autres doigts; la flexion-abduction, combinée à une rotation axiale du métacarpien et de la première phalange, permet d'opposer la pulpe du pouce à celle des quatre autres doigts» (C. Gillot, p. 337). Ces quatre autres doigts sont aussi très mobiles : à partir de leur extension, ils peuvent exécuter de profonds mouvements de flexion, chacune de leurs phalanges possédant son système fléchisseur propre; ils peuvent également produire des mouvements de latéralité au niveau des articulations métacarpo-phalangiennes.

Cette grande capacité articulatoire de la main apparaît donc avec l'espèce humaine, la seule espèce qui a su créer le langage dit «articulé». L'homme qui n'entend pas ne peut acquérir naturellement une langue basée sur le circuit audition-phonation, impuissant qu'il est à utiliser spontanément la mobilité de ses organes phonateurs puisqu'il ne peut pas les contrôler par l'audition. Cet homme recourt alors, pour élaborer une langue «articulée», à la mobilité d'organes qu'il contrôle aisément par la vue, telle la main.

À partir de l'analyse des diverses possibilités de mouvements de la main, nous allons tenter de construire un cadre articulatoire dans lequel pourront se définir les configurations de la main présentes dans la langue des signes française.










Ce cadre articulatoire constitue aussi un support pour la perception même des configurations de la main. En effet, la perception n'est pas un acte passif qui s'impose au sujet, bien au contraire : on ne perçoit en quelque sorte que ce que l'on s'attend à percevoir, que ce que l'on connaît déjà (J.S. Bruner, F. Bresson, J. Piaget, 1958). Rien n'est donné, et c'est au sujet qu'il revient de construire sa perception. Ainsi, devant une langue vocale qui nous est étrangère, on ne peut reconnaître d'emblée les sons de cette langue qui nous sont inconnus, faute de savoir les produire. C'est par une constante interaction entre une activité d'écoute et des tentatives de production de ces sons que le sujet élabore sa perception. H. Delacroix écrivait déjà : «Toute perception est motrice par quelque endroit» (1930, p. 293), mettant en lumière la façon dont le petit enfant n'accède à la perception des sons de la langue parlée autour de lui, que par ses propres tentatives articulatoires.






Pour le linguiste qui tente d'analyser une langue gestuelle, il paraît donc fondamental d'appréhender les productions gestuelles sur le plan même de leur articulation. De même que les sons de la parole vocale sont définis par un ensemble de mouvements simultanés de l'appareil vocal, nous allons observer comment les configurations de la main peuvent aussi être définies par un ensemble de mouvements simultanés produits par les différentes articulations de la main interagissant entre elles.



### 2.3. Élaboration d'un cadre articulatoire à partir des possibilités articulatoires de la main

Si l'on tient compte de la capacité d'extension et de flexion des doigts, on peut définir des configurations de la main par le déploiement ou le non-déploiement de tel ou tel doigt, ces configurations se situant entre deux positions extrêmes, celle de la main repliée en forme de poing et celle de la main étendue avec les cinq doigts en extension. Mais, à ce paramètre d'extension des doigts, est lié celui de leur capacité à se mouvoir latéralement, ce qui leur permet de s'écarter les uns des autres ou, au contraire, de s'accoler. C'est ainsi, qu'à partir de ces deux paramètres nous pouvons rendre compte d'un certain nombre de configurations définies par le déploiement de tel(s) ou tel(s) doigts écartés ou accolés. Ces configurations, au nombre de quatorze, sont les suivantes :

- |   |  |
|---|--|
|    | Extension de l'index seul.<br>Cette configuration est dénommée [ind].  |
|    | Extension de l'index et du pouce à angle droit, décrivant la forme majuscule de la lettre L.<br>Cette configuration est dénommée [L].  |
|    | Extension de l'index et du majeur écartés l'un de l'autre, décrivant la forme majuscule de la lettre V, selon le geste emblématique de la victoire.<br>Cette configuration est dénommée [V].   |
|  | Extension de l'index et du majeur, non plus écartés l'un de l'autre mais accolés l'un à l'autre. Cette configuration est dénommée [ $\bar{V}$ ], la barre horizontale sur le symbole V indique l'accolement des doigts de la configuration précédente. |
|  | Extension de l'index, du majeur et du pouce, écartés les uns des autres. Cette configuration est celle que nous prenons pour indiquer le nombre 3.<br>Cette configuration est dénommée [3].  |
|  | Extension de l'index, du majeur, de l'annulaire et de l'auriculaire, écartés les uns des autres. Le pouce est replié. Cette configuration est celle que nous prenons pour indiquer le nombre 4.<br>Cette configuration est dénommée [4].               |
|  | Extension des mêmes doigts que ceux mis en jeu dans la configuration précédente, mais ici, ils sont accolés les uns aux autres.<br>Cette configuration est dénommée [ $\bar{4}$ ].   |
|  | Extension des cinq doigts écartés. Cette configuration est celle que nous produisons pour indiquer le nombre 5.<br>Cette configuration est dénommée [5].   |
|  | Extension des mêmes doigts que ceux mis en jeu dans la configuration précédente, mais ici, ils sont accolés les uns aux autres, le pouce étant contre l'index.<br>Cette configuration est dénommée [ $\bar{5}$ ].                                      |

- |   |  |
|---|--|
|  | Extension des cinq doigts, le pouce est écarté des autres doigts qui sont tous les quatre accolés. Cette configuration évoque la forme d'une moufle.<br>Cette configuration est dénommée [ $\bar{5}M$ ], les 5 doigts en moufle. |
|  | Extension de l'auriculaire et du pouce.<br>Cette configuration est dénommée [Aur-Pc].  |
|  | Extension de l'auriculaire seul.<br>Cette configuration est dénommée [Aur].  |
|  | Extension du pouce seul.<br>Cette configuration est dénommée [Pc].   |
|  | Extension d'aucun doigt, la main est refermée en poing.<br>Cette configuration est dénommée [Pg].  |

Si, à partir de ces quatorze configurations définies par les critères d'extension de tel(s) ou tel(s) doigt(s) et celui de leur mise en contact ou de séparation les uns des autres, nous envisageons une autre possibilité articulatoire de la main qui est la capacité des doigts à se fléchir (articulation des phalanges) ou se tendre, nous observons que ces configurations constituent une série définie par la marque «doigt(s) tendu(s)». À cette série, peut s'opposer une série parallèle portant la marque «doigt(s) courbé(s)». En effet, onze configurations, parmi nos quatorze configurations du départ, connaissent cette variation et sont attestées dans la langue des signes française. Pour dénommer ces onze configurations, nous ajouterons à la dénomination du départ, le signe diacritique des deux points, notant la marque «doigts courbés». Ainsi, à la dénomination [ind] (extension de l'index tendu), s'opposera la dénomination [ind:] (extension de l'index recourbé).

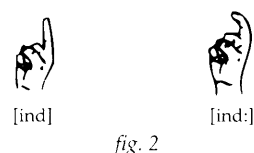


fig. 2

Les trois configurations qui ne connaissent pas la marque de flexion sont les suivantes : [Aur-Pc] [Aur] et [Pg]. Pour la configuration du poing, il y a une impossibilité articulatoire puisqu'aucun doigt n'est déployé. Les deux autres configurations peuvent connaître sur le plan articulatoire la possibilité de flexion, mais celle-ci serait cependant bien peu perceptible puisqu'il s'agit dans ces deux configurations de l'auriculaire. Par contre la configuration [5] connaît deux possibilités de flexion : soit les cinq doigts produisent un mouvement de flexion, soit seul le majeur produit ce mouvement. Nous dénommerons respectivement ces deux configurations : [5:] et [5MAJ:].

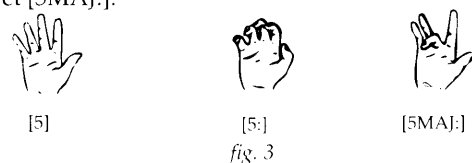


fig. 3

IDENTIFICATION DES DOIGTS DÉPLOYÉS														
MODE DE DÉPLOIEMENT	ind	L	V	$\bar{V}$	3	4	$\bar{4}$	5	$\bar{5}$	$\bar{5}M$	Aur-P	Aur	Pc	Pg
↓														
Tendu	ind	L	V	$\bar{V}$	3	4	$\bar{4}$	5 ↙ ↘	$\bar{5}$	$\bar{5}M$	Aur-P	Aur	Pc	Pg
Courbe	ind:	L:	V:	$\bar{V}$ :	3:	4:	$\bar{4}$ :	5: 5MAJ:	$\bar{5}$ :	$\bar{5}M$ :			Pc:	

tableau 2

MODE DE DÉPLOIEMENT	IDENTIFICATION DES DOIGTS DÉPLOYÉS													
	ind	L	V	$\bar{V}$	3	4	$\bar{4}$	5	$\bar{5}$	$\bar{5}M$	Aur-P	Aur	Pc	Pg
↓														
Tendu	ind	L	V	$\bar{V}$	3	4	$\bar{4}$	5	$\bar{5}$	$\bar{5}M$	Aur-P	Aur	Pc	Pg
Courbe	ind:	L:	V:	$\bar{V}$ :	3:	4:	$\bar{4}$ :	5: ↙ ↘	$\bar{5}$ :	$\bar{5}M$ :			Pc:	
Pinces		Lo			3o			5o 5MAJo		$\bar{5}Mo$			Pco	

tableau 3

Le tableau 2 rend compte des deux séries de configurations ainsi établies. Nous notons, en abscisse, l'identification des doigts déployés, séparés les uns des autres ou accolés, et, en ordonnée, le mode de déploiement des doigts, soit tendu, soit courbe.

Si, partant à nouveau de nos quatorze configurations de départ, nous n'envisageons pas seulement la capacité des doigts à se fléchir, mais aussi celle du pouce à venir s'opposer dans un mouvement de pince aux doigts fléchis, nous observons alors que la marque «pince» peut jouer pour toutes les configurations de la main qui connaissent le déploiement du pouce, car encore faut-il que le pouce soit déployé pour que le mouvement de pince se mette en jeu. Cette condition articulaire remplie, la langue des signes française connaît une série régulière de configurations marquées par le mouvement de pince. Pour dénommer ces configurations, nous ajouterons à leur dénomination de départ, le signe diacritique [o], notant la marque de pince. Ainsi, à la dénomination [L] de la configuration de départ comportant un déploiement du pouce, s'opposera la dénomination [Lo].



[L]



[Lo]

fig. 4

Il est à noter que la configuration [5], qui connaît deux variations pour la marque «doigts courbés», connaît aussi deux variations de pince dérivées des configurations [5:] et [5MAJ:] : soit le pouce s'oppose à l'index, les autres doigts restant séparés les uns des autres, soit le pouce s'oppose au majeur, les autres doigts restant toujours séparés. Nous dénommerons respectivement ces deux configurations [5o] et [5MAJo].



[5]



[5o]



[5MAJo]

fig. 5

En fait, une configuration de départ, connaissant l'extension du pouce, la configuration [Aur-P] ne produit pas le mouvement de pince, sans doute parce que celui-ci est très difficilement réalisable lorsque tous les autres doigts sont repliés. On comprend aussi comment [5Mo] s'oppose à [5o]; dans la première configuration le pouce s'oppose à tous les doigts accolés, alors que dans la seconde le pouce ne s'oppose qu'à l'index, les doigts étant écartés.

La figure suivante (figure 6) va donner l'illustration des configurations en pince dans leur correspondance avec leur configuration de départ :












	IDENTIFICATION DES DOIGTS DÉPLOYÉS					
MODE DE DÉPLOIEMENT ↓						
	L	3	5	5M	Pc	
PINCES						
	Lo	3o	5o	5MAJo	5Mo	Pco

figure 6

Le mouvement de pince peut s'exécuter, lui aussi, selon deux modalités : soit avec les doigts recourbés, comme ci-dessus, soit avec les doigts tendus. C'est ainsi que l'on retrouve pour le mouvement de pince les deux paramètres, tendu et recourbé, qui avaient permis d'obtenir deux séries de configurations à partir de celle du départ.

Parmi les six configurations en pince ci-dessus, deux cependant ne connaissent qu'une seule modalité de pince dans la langue des signes française; ils s'agit des configurations [5MAJo] et [Pco]. Pour cette dernière, le pouce produit un mouvement de pince avec le poing en s'accolant à l'index replié, et on ne peut établir, pour cette configuration, une opposition doigts tendus/doigts courbés, ceux-ci étant repliés. Quant à la configuration [5MAJo], une telle opposition est possible sur le plan articulatoire, mais serait très peu perceptible, la pince pouce-majeur étant au milieu des autres doigts ouverts en éventail, c'est sans doute pour cela que cette configuration ne connaît qu'une modalité de pince (arrondie).

Pour dénommer les quatre configurations en pince, attestées dans la modalité «tendues», nous ajouterons à la dénomination de pince initiale, le signe diacritique [^], notant la marque de tension. Ainsi, à la dénomination [Lo], pince arrondie, s'oppose la dénomination [Lô], pince tendue. La figure suivante illustre cette opposition :



fig. 7

L'analyse de la langue de signes met encore à jour une autre possibilité d'opposition que connaissent les configurations en pinces, une opposition liée à un mouvement d'ouverture ou de fermeture. C'est-à-dire que, parallèlement aux configurations que nous venons de présenter qui sont des pinces fermées, soit arrondies,

soit tendues, il existe deux séries de pinces ouvertes qui, elles aussi, peuvent être arrondies ou tendues. Dans ces configurations de pinces ouvertes, le pouce vient s'opposer à tel(s) ou tel(s) autre(s) doigt(s), sans que cela conduise à une fermeture des doigts ainsi mis en opposition.

Pour dénommer ces configurations, nous ajouterons à la configuration de départ, qui identifie les doigts déployés, le signe diacritique [ɔ]. Si rien ne s'ajoute à ce signe, il s'agit d'une pince ouverte arrondie, mais si ce signe est accompagné de l'accent circonflexe, il s'agit d'une pince ouverte tendue. Ainsi, à la dénomination [Lɔ] d'une pince ouverte arrondie, s'oppose la dénomination [Lô] de pince ouverte tendue, selon l'illustration suivante :



fig. 8

Les configurations en pince qui connaissent la variation d'ouverture correspondent à celles qui, dans la série des pinces fermées, connaissent la variation de tension. Notre tableau de la figure 6, qui présentait les six configurations de pinces fermées arrondies, va donc s'augmenter de trois séries, celle des pinces fermées tendues, puis celle des pinces ouvertes arrondies, et enfin celle des pinces tendues.

Le figure 9 à la page suivante montre bien la régularité des oppositions entre les différentes configurations de pinces. Pour donner un exemple d'occurrence de ces quatre modalités de pinces dans les unités significatives de la langue, nous choisissons arbitrairement les configurations de pinces dérivant de la configuration [3].

(Voir la figure 10 à la page suivante.)
























		IDENTIFICATION DES DOIGTS DÉPLOYÉS					
							
MODE DE DÉPLOIEMENT ↓		L	3	5	5M	Pc	
PINCES	fermées-arrondies						
		Lo	3o	5o	5MAJo	5Mo	Pco
	fermées-tendues						
		Lô	3ô	5ô		5Mô	
	ouvertes-arrondies						
		Ls	3s	5s		5Ms	
	ouvertes-tendues						
		L3	33	53		5M3	

figure 9

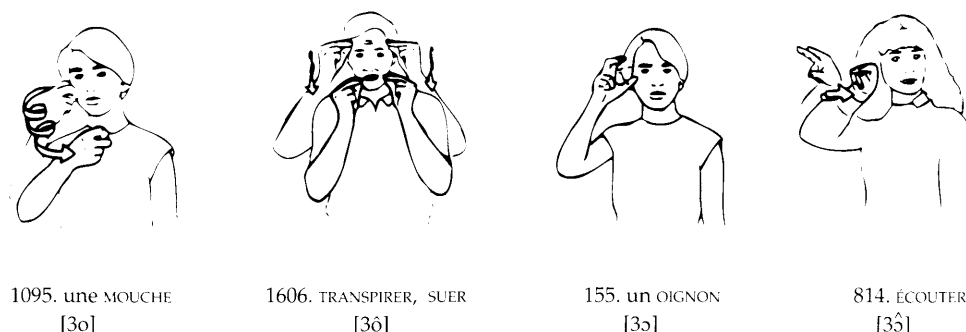


figure 10

Le signe ÉCOUTER, qui illustre l'occurrence de la configuration [3ô], présente un changement de configuration au cours de sa réalisation : la configuration [33] se transforme en [3ô]. Ce phénomène de changement est fréquent pour les signes constitués de configurations en pince; ce changement allant dans le sens d'une fermeture ou au contraire dans celui d'une ouverture.

C'est ainsi qu'à partir d'un cadre articulatoire basé sur les mouvements d'extension et de flexion des doigts, et leurs mouvements latéraux (les doigts s'écartant les

uns des autres ou s'accolant), ainsi que sur le mouvement d'opposition du pouce, nous obtenons le *tableau 4* à la page suivante, qui reprend le *tableau 3*, tout en le complétant. Chaque configuration y est définie par les mouvements nécessaires à sa réalisation, selon une combinaison propre.

Nous mettons ainsi à jour des unités gestuelles (les configurations de la main) qui entretiennent entre elles des rapports d'opposition en recourant à des différences qui se retrouvent régulièrement d'une série à l'autre

MODE DE DÉPLOIEMENT	IDENTIFICATION DES DOIGTS DÉPLOYÉS													
	ind	L	V	$\bar{V}$	3	4	$\bar{4}$	5	$\bar{5}$	$\bar{5M}$	Aur-P	Aur	Pc	Pg
Tendu	ind	L	V	$\bar{V}$	3	4	$\bar{4}$	5	$\bar{5}$	$\bar{5M}$	Aur-P	Aur	Pc	Pg
Courbe	ind:	L:	V:	$\bar{V}$ :	3:	4:	$\bar{4}$ :	5: 5MAJ:	$\bar{5}$ :	$\bar{5M}$ :			Pc:	
Pincés	fermées-courbes	Lo			3o			5o 5MAJo		$\bar{5Mo}$			Pco	
	fermées-tendues	Lô			3ô			5ô		$\bar{5Mô}$				
	ouvertes-courbes	Ls			3s			5s		$\bar{5Ms}$				
	ouvertes-tendues	Lô			3ô			5ô		$\bar{5Mô}$				

tableau 4

ou d'un ordre à l'autre.

Nous appelons «série», la suite des configurations définies par le déploiement de tels(s) et tel(s) doigt(s), accolé(s) ou non accolé(s). Nous observons alors six séries horizontales qui n'existent en tant que telles que du fait de l'existence des autres. Ainsi, la première série des quatorze configurations portant la marque «tendu», n'existe que par rapport à la seconde série portant la marque «courbe». De même, la troisième série, marquée «pincés fermés courbes», n'existe que par rapport aux deux premières n'ayant pas la marque de «pince», et par rapport aux trois séries suivantes dont les modalités de pincés sont différentes. Chaque série se distingue donc par un trait articulatoire commun.

Les configurations réalisées avec *les mêmes doigts déployés*, mais qui varient selon leur mode de déploiement, constituent *un ordre* qui se dispose verticalement dans notre tableau.

À l'exception de trois configurations, [Aur-P], [Aur] et [Pg], les quarante et une autres configurations définies dans le tableau se trouvent intégrées à la fois dans une série et dans un ordre.

Nous voyons ainsi l'économie que cette classification apporte dans la description des configurations et nous allons maintenant nous demander quelle contribution une telle description peut fournir pour une approche distinctive ou oppositive des configurations au sein de la langue des signes.

### 3. LA PORTÉE HEURISTIQUE DE LA CLASSIFICATION ARTICULATOIRE DES CONFIGURATIONS DE LA MAIN POUR LA RECHERCHE DES UNITÉS DISTINCTIVES

Définir ainsi les configurations de la main par des traits pertinents sur le plan articulatoire, c'est se donner les moyens de sortir d'une description analogique pour établir des abstractions.

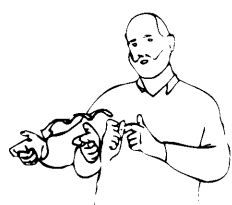
#### 3.1. Sortir du continuum des productions gestuelles

D'un locuteur à l'autre et parfois chez le même locuteur, les productions effectives des configurations au sein du discours, subissent des variations presque à l'infini, celles-ci pouvant établir une sorte de *continuum* entre les diverses configurations. Classer les configurations de la main selon des critères articulatoires, c'est donc établir, dans le flou et l'infini des productions effectives des configurations, des bornes délimitant «des entités abstraites», à partir desquelles peut seulement s'entreprendre un travail de recherche pour identifier et ainsi dénombrer les configurations pertinentes dans la langue des signes française, c'est-à-dire y assumant une fonction distinctive ou oppositive entre les unités significatives. Ainsi, lorsque nous déterminons, à propos du mode de déploiement des doigts, le trait «courbe», celui-ci peut indiquer une variation de configuration allant d'une flexion peu marquée au niveau des deuxième phalanges à une flexion plus prononcée au niveau de la première phalange, ce trait articulatoire délimitant bien une entité abstraite.



Les 44 configurations définies par notre classement articulaire ne recoupent pas les 35 configurations présentées par Bill Moody et *alii* dans le tome 1 de la *Langue des signes* (p. 56), ni ne recoupent non plus les différentes entrées par configuration, recensées dans le dictionnaire bilingue (*La langue des signes*, tomes 2 et 3). En faisant l'inventaire de ces entrées qui varient d'ailleurs d'un tome à l'autre, on découvre que le nombre de configurations s'élève à 50. Dans chacune de ces listes, qu'elle soit de 35 configurations ou de 50 configurations, il existe des configurations dont nous n'avons pas tenu compte dans notre classement et, inversement, nous avons défini selon nos critères articulaires des configurations qui n'apparaissent pas dans ces listes. Cela témoigne bien du flou qui existe encore autour du dénombrement et de l'identification des configurations dans la langue des signes française. Puisque l'on ne perçoit que ce que l'on s'attend à percevoir, on comprend comment la grille d'un cadre articulaire conduite à «voir» autrement une même réalité. Ainsi, parmi les douze configurations qui présentent le trait «courbe», seulement six d'entre elles ont été reconnues comme entrées dans le dictionnaire : [ind:], [V:], [V:], [4:], [5MA:], [5M:]. Les six autres configurations, qui portent la marque «courbe», ne se retrouvent donc pas parmi les 50 configurations qui servent d'entrées dans le dictionnaire, alors que leur présence est attestée dans les occurrences des signes recensés, ainsi que nous allons le montrer pour chacune d'entre elles.

C'est la configuration [L:] qui se réalise lors de la production du signe «SUCCESSIFS» : il y a bien une flexion du pouce et de l'index sans que se produise un mouvement d'opposition du pouce vis-à-vis de la pulpe de l'index. Il n'y a pas de mouvement de pince, et c'est pourtant sous la configuration en pince [L<] que ce signe a été classé.



2446. SE SUCCÈDENT.  
SUCCESSIFS,  
L'UN APRÈS L'AUTRE  
(personnes, événements)  
fig. 11

Alors que pour le signe «TROIS CENTS», c'est la configuration [3:] qui se réalise, le signe a été classé sous la configuration [3<]. Il n'y a pourtant pas de mouvement de pince, mais seulement une flexion des doigts.



2365. TROIS CENTS  
fig. 12

Alors que pour le signe «VITE», c'est la configuration [4:] qui se réalise, le signe a été classé sous

la configuration [5M:]. La marque de flexion a été prise en compte, mais il n'y a pas extension du pouce comme dans la configuration [5M:].



1164. VITE  
fig. 13

Alors que pour le signe «ÉCONOMISER», c'est la configuration [5:] qui se réalise, le signe a été classé sous la configuration [5M:], comme s'il y avait une extension du pouce.



531. ÉCONOMISER  
fig. 14

Alors que pour le signe «PIÈGE», se réalise la configuration [5:], le signe a été classé sous [5<]. Or, il n'y a pas de mouvement d'opposition du pouce mais seulement une flexion des doigts.



2214. un PIÈGE  
(pour gros animaux)  
fig. 15

Alors que pour le signe «BRIQUET», se réalise la configuration [Pc:], le signe a été classé sous la configuration [Pc], sans que soit prise en compte la marque de flexion du pouce.



1378. un BRIQUET  
fig. 16

Ainsi, six configurations de notre série «courbe» ont été assimilées à d'autres configurations par les auteurs du dictionnaire. Pour trois d'entre elles, la marque «courbe» a été assimilée à la marque «pince ouverte courbe» : [L:] —> [L<] ; [3:] —> [3<] et [5:] —> [5<]. Pour deux autres de ces configurations, la marque «courbe» a été bien reconnue, mais la configuration a été confondue avec une configuration présentant l'extension du pouce alors qu'il n'en est rien : [4:] —> [5M:] et [5:] —> [5M:]. Et, enfin, pour la dernière configuration, la marque «courbe» n'a pas été reconnue, la configuration ayant été assimilée à la configuration correspondante tendue : [Pc:] —> [Pc]. Sans doute qu'une approche des configurations, basée sur des critères articulaires, aurait évité ce genre de confusions.

En dehors de ces six configurations qui appartiennent à une même série, toutes les autres configurations définies par notre classement se retrouvent dans les en-

trées du dictionnaire. Si donc, 38 de nos configurations (44-6) coïncident avec les entrées du dictionnaire, celui-ci recense 12 configurations (50-38) qui n'apparaissent pas dans notre classement. Voici un exemple qui illustre la façon dont se crée ce décalage : alors que nous définissons une seule configuration dénommée [5o], le dictionnaire en décompte quatre, celles-ci se différenciant seulement par la façon dont le pouce et l'index entrent en contact :



fig. 15

Si les configurations de la main remplissent une fonction distinctive, leur identification et leur dénombrement doivent se faire à partir des différentes oppositions qu'elles établissent entre les signes, selon notre exemple illustré par la figure 1. L'opposition des deux signes «FILLE» et «GENTIL» délimite bien deux unités distinctives au niveau des configurations de la main. Mais, pour rechercher ces oppositions, encore faut-il savoir quelles unités articulatoires retenir. Ainsi, en linguistique des langues vocales, c'est à partir de l'étude des sons sur le plan articulatoire ou acoustique que les phonèmes, unités de son à valeur distinctive, ont pu être déterminés pour chaque langue. Ce fut le but de notre classement articulatoire de définir un ensemble de configurations, préparant ainsi l'étape suivante qui consistera à déterminer, parmi celles-ci, celles qui ont une valeur distinctive.

Les dessins des signes reproduits dans cet article sont tirés du *Dictionnaire bilingue élémentaire*, tomes 2 et 3.

*La Langue des signes*, tome 2 par Bill Moody et alii, 1986, Paris, Éd. Ellipses.

*La Langue des signes*, tome 3 par Michel Girod et alii, 1990, Paris, Éd. Ellipses.

Les dessins des signes sont d'Anne-Catherine Dufour.

1. «Oddly, much more work has been done to describe speech than to describe signing in gestural terms». S. Wilcox, *Sign Language Studies*, p. 141-152 (no 67, été 1990).

### Références bibliographiques

- BATTISON, R. [1978] : *Lexical Borrowing in American Sign Language*, Silver Spring, Md., Linstock Press.
- BRUNER, J.S., F. BRESSON et J. PIAGET [1958] : *Logique et perception*, Paris, PUF.
- DELACROIX, H. [1930] : *Le Langage et la pensée*, Paris, Félix Alcan.
- DUCROT, O. et T. TODOROV [1972] : *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
- GILLOT, C. [1968] : «Main», dans *Encyclopædia universalis*, volume 10, Paris, 337-339.
- KLIMA, E. et U. BELLUGI [1978] : «Le langage gestuel des sourds», dans *La Recherche*, 95, 1083-1092.
- MARTINET, A. [1967] : *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin;
- [1968] : *La Linguistique synchronique*, Paris, PUF.
- MOODY, B. et alii [1983] : *La langue des signes. Entre les mains des sourds*, T. 1, Paris, Éd. Ellipses.
- MORRIS, D. et alii [1979] : *Gestures, their Origins and Distribution*, New York, Stein and Day Publishers.
- MORRIS, D. [1978] : *La Clé des gestes*, Paris, Grasset.
- PÉLISSIER, M. [1856] : *L'Enseignement primaire des sourds-muets avec une iconographie des signes*, Paris, Librairie Paul Dupont.
- PERGNIER, M. [1986] : *Le Mot*, Paris, PUF.
- SAUSSURE, F. de [1967] : *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.
- STOKOE, W.C. [1991] : «Semantic Phonology», dans *Sign Language Studies*, n° 71, Linstock Press, 107-114.
- WILCOX, S. [1990] : «The Structure of Signed and Spoken Language», dans *Sign Language Studies*, n° 67, Linstock Press, 141-152.
- WOODWARD, J. [1979] : «Quelques Aspects socio-linguistiques des langues des signes américaine et française», dans *Langages*, vol. 13, n° 56, Paris, Larousse.

\* La deuxième partie de cet article sera publiée dans la prochaine parution de la revue *Protée* (vol. 20, no 3) à l'automne 1992. Nous donnons cependant ici le plan complet de cet article (N.d.e).

1. INTRODUCTION
2. À LA RECHERCHE DES TRAITS ARTICULATOIRES, CONSTITUTIFS DES CONFIGURATIONS DE LA MAIN
  - 2.1 L'approche articulatoire des configurations de la main
  - 2.2 Les caractéristiques de la main humaine vue sous l'angle du mouvement
  - 2.3 Élaboration d'un cadre articulatoire établi à partir des possibilités articulatoires de la main
3. LA PORTÉE HEURISTIQUE DE LA CLASSIFICATION ARTICULATOIRE DES CONFIGURATIONS DE LA MAIN
 

POUR LA RECHERCHE DES UNITÉS DISTINCTIVES

  - 3.1 Sortir du continuum des productions gestuelles
  - 3.2 Les paires minimales en langue des signes française
  - 3.3 Les variantes de configuration
    - Les variantes libres
    - Les variantes combinatoires
  - 3.4 L'alphabet dactylogique, un système hors de la langue, pourvoyeur cependant d'un bon nombre de variantes de configuration
  - 3.5 Vers une classification des configurations de la main selon leur valeur distinctive
4. CONCLUSION : Iconicité et double articulation dans le langage

# SYNCHRONISATION ET COPILOTAGE DE L'INTERACTION CONVERSATIONNELLE

JACQUES COSNIER

Une présentation critique des phénomènes décrits sous les termes divers de synchronisation, d'accordage, d'accommodation, de pilotage relationnel est faite en les classant selon les types d'approche micro, méso et macro-analytiques. La dénomination de «coordination interactionnelle» serait préférable à celle de «synchronie» pour désigner l'ensemble de ces phénomènes essentiels dans les interactions de face à face. La place du «non verbal gestuel» y est particulièrement soulignée.

This article provides a critical presentation of phenomena described under the terms, synchronization, tuning, accommodation and relational piloting, by classifying them according to micro, meso and macro-analytical approaches. The term «interactive coordination» is preferable to «synchrony» for describing the set of such phenomena essential to face to face interaction. The importance of non verbal gesture is stressed.

Dans un ouvrage récent sur les «Interactions verbales», C. Kerbrat-Orecchioni (1991) montre comment celles-ci sont étroitement reliées au contexte et intriquées aux activités non verbales des locuteurs. Or, d'une manière significative, c'est dans le paragraphe intitulé «la notion d'interaction» que le «non verbal gestuel» est particulièrement abordé. En effet, si les études contemporaines sur la conversation et ses dérivés ont pris l'essor que l'on connaît, c'est grâce à la prise en compte de l'«interaction», c'est-à-dire du fait que les énoncés produits au cours d'une rencontre sont co-produits par les locuteurs. Mais comme ce co-produit est un mélange à proportions variables de verbal et de non verbal, ce dernier se doit de figurer dans les objets de recherche des conversationnistes.

Cependant, bien que les chercheurs soient unanimement d'accord pour admettre ces données de l'observation quotidienne, son statut reste marginal et mal défini.

À première vue ceci est dû à deux ordres principaux de difficultés. L'un correspond à un problème purement technique : travailler sur le non verbal gestuel nécessite l'utilisation d'enregistrements vidéo, certes aujourd'hui banalisés, mais cependant difficiles à pratiquer dans certaines situations. L'autre est lié à un problème plus théorique : celui de la définition des observables. Si les unités verbales sont faciles à définir, voire à transcrire,

ce n'est pas le cas, tant s'en faut, en ce qui concerne les unités gestuelles. On sait d'ailleurs depuis Pike que plusieurs approches en sont possibles, «etic» ou «emic», gestétique ou gestémique, selon que l'on étudie ce qui bouge ou ce qui signifie.

On sait aussi que, comme pour le «canal verbal» mais peut-être plus encore, le «canal kinésique» va être impliqué dans l'expression d'un «contenu», autrement dit dans une activité référentielle, mais aussi dans la manifestation d'une «relation», autrement dit dans une activité «interactionnelle», pour reprendre la dichotomie quelque peu schématique mais pratique proposée par l'école de Palo Alto.

Or si en ce qui concerne la première, une description peut en être proposée<sup>1</sup>, la seconde reste beaucoup plus confuse : «synchronie interactionnelle», «maintenance», «pilotage», «accordage», etc. recouvrent des notions et des données complexes et mal définies.

C'est pourtant ce secteur de la kinésique que nous nous proposons de traiter, avec la seule ambition d'y mettre un certain ordre qui ne saurait que rester provisoire et incomplet.

Nous aborderons les problèmes tels qu'ils se présentent au chercheur et dans la littérature en les regroupant selon trois types d'approche : micro, méso et macro-ana-

lytiques. L'échelle d'observation détermine en effet les observables et donne ainsi des réponses différentes à des questions d'apparence pourtant similaire.

## 1. LA MICRO-ANALYSE ET LA «SYNCHRONIE INTERACTIONNELLE»

La «synchronie interactionnelle» décrite en 1966 par Condon et Ogston nous retiendra peu malgré son importance historique et terminologique car elle constitue aujourd'hui une notion devenue «classique».

Par un ingénieux dispositif, Condon a analysé image par image des fragments d'interaction filmée. Il a pu ainsi mettre en rapport les mouvements segmentaires relevés avec le tracé oscillographique de l'émission parolière des deux interactants. Cela lui a permis de décrire les phénomènes d'*autosynchronie* et d'*hétérosynchronie*.

L'*autosynchronie* désigne la correspondance chez le locuteur des événements parolières et des mouvements des divers segments corporels enregistrés.

L'*hétérosynchronie* désigne la correspondance chez l'allocutaire d'activités segmentaires synchrones des événements parolières produits par son partenaire-locuteur.

Ces phénomènes réalisent une «danse des interlocuteurs» selon une métaphore évocatrice.

Avec du recul, il semble que ces travaux *princeps* sur des phénomènes réels, et qui ont abouti à la formulation de concepts nouveaux et féconds, ont cependant utilisé une technique imparfaite dont les résultats sont largement artificiels.

Plusieurs remarques critiques ont en effet été formulées :

— L'une purement technique (McDowall, 1978) : à la vitesse d'un film de 24 images/seconde, on ne peut précisément établir la concomitance entre les mouvements et les oscillographies vocales.

— La recherche des phénomènes décrits, avec une autre technique, par exemple l'usage du ralenti synchrone de la parole et des gestes, permet de n'établir qu'exceptionnellement des images analogues à celles de Condon, bien que cela permette de relever en effet des «synchronisations» entre les observables : le geste ne se produit pas au hasard mais en des points précis de la chaîne vocale, comme nous le verrons plus loin dans les approches méso-analytiques.

— La manipulation en avant/en arrière du film, telle que le permet le dispositif de Condon, donne facilement l'illusion que tout se met à bouger en même temps. Mais aussi bien les feuilles des arbres, le chat du jardin, les gestes et les paroles des interactants...

— Dans des études polygraphiques comprenant entre autres des enregistrements de l'activité phonatoire et de

l'activité globale, c'est-à-dire permettant de corréler la présence de la parole et de mouvements (Dahan, 1969; Economides, 1975; Beckdache, 1976), nous avons pu constater :

- que s'il est vrai que la parole coïncide avec des mouvements chez le parleur dans environ 85 % des cas, il n'en reste pas moins que dans 15 % elle s'effectue sans eux;
- qu'il est vrai que le receveur bouge souvent quand l'autre parle, mais à des moments très précis sur lesquels nous reviendrons, qu'aussi, il peut rester immobile...
- qu'enfin il existe des différences interindividuelles importantes selon ce que nous avons décrit comme «organisation verbo-viscéro-motrice» : certaines personnes étant très «motorisées», d'autres au contraire très «sobres» pour ne pas dire «figées».

Ajoutons que par d'autres méthodes d'études des mouvements segmentaires, Frey (1984) a montré aussi que les périodes de parole s'accompagnaient d'activités motrices. Particulièrement chez le parleur mais aussi chez le receveur.

Au total, ces études «gestétiques» convergent pour dire que dans l'interaction, paroles et gestes du parleur sont souvent associés et s'accompagnent à certains moments précis de réactions motrices du receveur «quand ça parle, ça bouge»... alors, «synchronie interactionnelle»? Peut-être, mais sans doute pas sous la forme décrite par Condon.

Il faut en fait pour mieux cerner le problème passer au niveau d'étude supérieur, méso-analytique, qui permet d'aborder des données d'ordre gestémique.

## 2. LA MÉSO-ANALYSE : les tours de parole, la maintenance, et le copilotage de l'interaction

Sous la dénomination de méso-analyse nous désignons les méthodes d'étude qui découpent l'interaction en unités élémentaires significatives, c'est-à-dire descriptibles en langage naturel, par exemple sur le plan gestuel : «mouvement de grattage», «hochement de tête et sourire», «mouvements illustratifs des deux mains», «battement de la main gauche» et sur le plan verbal : «il affirme», «il questionne», «il ordonne», etc.

Appliqué par Sacks, Schegloff et Jefferson (1974) aux échanges conversationnels (dans leur aspect cependant uniquement verbal), ce type d'approche a permis leur célèbre description de la systématique de l'organisation des «tours de parole», et a permis, depuis, les très nombreuses études pragmatiques des interactions verbales en tout genre.

Cependant ce type d'approche permet aussi la mise en relation de ce qui est dit (et retranscrit sur une ligne) avec ce qui est gestué, placé en parallèle, et introduit alors de nouveaux aspects dont certains paraissent fondamentaux. Nous en citerons quelques-uns.

## 2.1 Les tours de paroles revisités

Nous avons présenté et discuté les conceptions de Sacks et coll. ailleurs (Cosnier, 1989), nous rappellerons simplement que pour ces auteurs, la conversation est faite d'une succession de «tours de paroles», dont le chevauchement constitue une violation des règles conversationnelles et oblige l'un des interlocuteurs à s'interrompre rapidement. Pour éviter cette situation critique existent donc des règles de base qui servent à gérer (1) la construction du tour (constituant «constructionnel»), (2) l'allocation du locuteur suivant, et la coordination du transfert de tour avec le minimum d'intervalle et de chevauchement (constituant «allocationnel»).

En fait deux remarques sont à faire. En premier lieu, l'«alternance des tours» n'est pas une règle conventionnelle de nature sociale, mais simplement la conséquence d'une nécessité physiologique : les activités énonciatives sont incompatibles avec les activités réceptives; on ne peut pas parler et écouter en même temps. L'expérience est facile à réaliser et nous la pratiquons souvent dans des groupes de formation : si deux personnes reçoivent la consigne de se raconter mutuellement une histoire, avec la nécessité d'écouter simultanément l'histoire du partenaire pour pouvoir la raconter à leur tour, elles s'arrêteront rapidement, la tâche s'avérant impossible, sauf à introduire des artifices de temps partagé qui reviennent en fait à rétablir une succession de micro-tours de parole.

Ce qui est par contre déterminé socialement, c'est le droit à la parole, et en cas de chevauchement, le droit de la conserver, tandis que dans les cas de situation égalitaire, le «gagnant du tour» s'affirmera le plus souvent en utilisant des procédés non verbaux.

Et c'est là la seconde remarque : Sacks et ses collaborateurs énoncent des règles «hors contexte», mais nous ajouterons aussi «hors co-texte», c'est-à-dire sans mentionner l'importance des éléments discursifs non verbaux. Ceux-ci par contre ont été très bien décrits par Duncan et Fiske (1977).

Le parleur proposera le changement en émettant un ensemble d'indices : verbaux (complétude grammaticale, syntagmes conclusifs : voyez-vous, bien ...) vocaux (intonation descendante, syllabe prolongée) et kinésiques (regard vers le partenaire, absence de geste illustratif, éventuellement geste déictique vers l'allocataire désigné).

L'écouteur de son côté peut envoyer des indices de candidature à la parole : détournement du regard, mouvements de tête, raclement de gorge et inspirations préparatoires à la parole, geste de la main à la fois «bâton» et déictique, changement de posture, etc.

En fait, ce système de passage des tours est étroitement lié, comme nous allons le voir, au système de maintenance des tours.

## 2.2 La maintenance de l'interaction et les quatre questions du parleur

Sous ce terme nous désignons le processus sous-jacent aux échanges verbaux qui permet à chaque locuteur de gérer au mieux sa participation, c'est-à-dire d'accéder à la «félicité interactionnelle» : pouvoir formuler sa pensée, la faire comprendre et, au-delà, être approuvé, partager un point de vue, faire réaliser une action, persuader, etc.

Pour ce, le parleur s'efforce d'être informé sur quatre points, que nous avons appelé les «quatre questions du parleur» :

- est-ce qu'on m'entend ?
- est-ce qu'on m'écoute ?
- est-ce qu'on me comprend ?
- qu'est-ce qu'on en pense ?

Or la réponse à ces questions nécessite : 1) au minimum un regard du receveur, 2) des indices rétroactifs sous la forme d'émissions voco-verbales et/ou kinésiques du receveur.

Ce système interactif qui sert à la régulation de l'échange se décompose ainsi en émissions du parleur (activité «phatique»), et en émissions du receveur (activité «régulatrice»).

Du côté phatique, le regard constitue un des éléments majeurs de ce système d'interrégulation et va constituer un «signal intra-tour», selon l'expression de Duncan et Fiske («Speaker within turn signal»). Le parleur, en effet, ne regarde pas en permanence le receveur, ce qui donne à son regard valeur de signal. Il l'utilise à certains moments précis de son discours, souvent à un point de complétude vocale et sémantique, de pause brève. Ce signal intra-tour se doit d'être bref pour ne pas être pris pour une proposition de passage de tour, et peut s'appuyer sur un signal gestuel : geste ou maintien de la main dans une position active qui indique que le tour n'est pas fini.

Le signal phatique intra-tour va provoquer les signaux rétroactifs ou régulateurs du receveur («back-channel signal» de Duncan et Fiske) qui peuvent être de plusieurs formes :

- Brèves émissions verbales ou vocales : *Hum-Hum, oui, d'accord, je vois, non ?*, etc.
- Complétures propositionnelles et reformulations.
- Demandes de clarification : «*Comment ça ? ...*», «*tu veux dire que ? ...*»
- Mouvements de tête : très souvent «hochement», singulier ou pluriel.
- Mimiques faciales : le sourire en est un exemple fréquent, mais il n'est pas rare d'observer des mimiques de «perplexité» ou de «doute», voire de «réprobation», dont on suppose aisément qu'elles vont influencer la suite discursive du parleur.



Ce rôle essentiel du regard dans ce système régulateur a été précisé par C. Goodwin (1981) qui en a fait une étude très complète et a souligné son rôle dans l'«organisation conversationnelle». Le parleur a besoin du regard du receveur, et met en oeuvre des techniques subtiles pour le provoquer; le regard est utilisé aussi pour marquer l'engagement et le désengagement et ainsi permettre la suspension ou la reprise de la conversation; il l'est aussi pour la désignation de l'allocutaire quand l'interaction se fait à plus de deux personnes.

Enfin, le regard intervient au-delà de l'aspect interactionnel dans l'aspect relationnel, nous y reviendrons.

### 2.3 *Le copilote et l'analyseur corporel*

Les notions précédentes, système des tours de parole et procédure de maintenance, nous ont permis de mettre en relief quelques aspects fondamentaux de la participation des gestes à l'interaction. Mais la quatrième question du parleur («qu'est-ce-qu'on en pense?») mérite d'être mieux explicitée car elle nous pousse à aborder les problèmes d'empathie et de communication affective, problèmes jusqu'ici très peu abordés par les conversationnalistes, probablement parce qu'ils font justement trop appel au non verbal qui nous intéresse ici.

En branchement direct sur les échanges référentiels ou idéationnels et sur les procédures opératoires interactives décrites jusqu'ici, se poursuit dans toute communication interindividuelle un travail sur les affects : travail d'attribution d'affects à autrui et travail d'exposition de ses propres affects. Aux règles de cadrage cognitif s'associent des règles de cadrage affectif<sup>2</sup>.

La «communication affective» elle-même comprendrait (Arndt et Janney, 1991) deux aspects : émotionnel et émotif. La communication émotionnelle correspond aux manifestations spontanées des états internes, c'est-à-dire aux symptômes psychomoteurs et végétatifs «bruts» et non contrôlés (tremblements, pâleur, sueurs, pleurs, rires, etc.). La communication émotive correspond au résultat d'une élaboration secondaire, d'un «travail affectif» («Emotion work» de Hochschild, 1979) qui permet la mise en scène contrôlée des affects réels ou même celle d'affects potentiels ou non réellement vécus.

C'est donc beaucoup plus fréquemment à la communication émotive qu'à la communication émotionnelle que l'on a affaire dans les interactions banales quotidiennes.

Ajoutons que nous avons distingué deux types d'affects conversationnels (Cosnier, 1987) : des affects toniques, états émotionnels de base variant peu au cours de l'interaction (les «humeurs» : dépression, excitation ; les «dispositions» latentes : «mauvais poil», «timidité» et embarras situationnel) et les affects phasiques, états passagers, fluctuant selon les moments de l'interaction et étroitement dépendants des échanges.

En situation d'interaction les locuteurs vont donc gérer, selon les règles de cadrage affectif, leurs propres sentiments, gérer l'expression de ces sentiments réels ou affichés, et s'efforcer de percevoir les mouvements analogues en cours chez leur partenaire.

L'échange informationnel et opératoire se doublera d'un échange d'indices et d'indicateurs émotionnels (nous utilisons «indices» pour la communication émotionnelle, et «indicateurs» pour la communication émotive).

La participation kinésique est très importante dans un cas comme dans l'autre. Les mimiques faciales en particulier sont considérées depuis Darwin (1872) comme les supports expressifs privilégiés des diverses émotions, elles indiqueraient la «qualité» de l'émotion, tandis que les autres indices corporels, gestes, postures révéleraient plutôt l'intensité émotionnelle (Ekman et Friesen, 1967), ou les affects toniques (aspect figé du déprimé, expressif de l'excité, sthénique du paranoïaque...).

Certains types de gestes (extracommunicatifs auto-centrés)<sup>3</sup> seraient des indices d'embarras ou de dépression (Ekman et Friesen, 1972).

Un aspect important de l'échange de signaux affectifs est constitué par le phénomène d'échoïsation ou de synchronie mimétique : les interlocuteurs extériorisent «en miroir» des mimiques, des gestes et des postures semblables. Le sourire et les rires appellent le sourire et les rires, les pleurs, les pleurs ou du moins une mimique compassionnelle, etc. Les «mines de circonstance» sont fréquentes, mais, de plus, souvent contagieuses.

En fait, ces phénomènes d'échoïsation plus ou moins manifestes constitueraient un procédé d'accordage affectif et permettraient des inférences émotionnelles, rappelant le modèle d'analyse par synthèse motrice proposé en ce qui concerne la perception de la voix (Halle et Stevens 1974, Liberman et Mattingly, 1985) : l'auditeur reproduirait intérieurement la séquence phonématique émise par le parleur et ferait à partir de cette activité des inférences sur la nature du message perçu. Ce modèle d'analyse motrice de la parole pourrait être étendu aux autres paramètres non verbaux de la communication (mimiques, gestes, postures...). Il y aurait ainsi par le biais d'une échoïsation corporelle, parfois visible («mirroring»), mais souvent subliminaire, une facilitation à la perception des affects d'autrui.

Nous étayons, entre autres, cette hypothèse de l'«analyseur corporel» sur les travaux d'Ekman et collaborateurs (1983) et de Bloch (1989), qui ont montré récemment que l'adoption de mimiques, de postures et de certaines activités corporelles était susceptible de faire naître des affects spécifiques, eux-mêmes susceptibles d'induire des représentations adaptées...

En somme cette «induction émotionnelle par la re-production des modèles effecteurs» pourrait être mise par échoïsis au service de la connaissance des affects d'autrui.

Elle serait un des éléments fondamentaux de la «convergence communicative» (expression positive de l'«engagement», de l'«affiliation» ou de l'«intimité»), caractérisée par : le sourire et les mimiques syntones, le contact oculaire, l'orientation frontale du tronc, l'inclinaison antérieure, les hochements de tête, la gesticulation co-verbale, l'ensemble portant au maximum la synchronie interactionnelle<sup>4</sup>, tandis qu'à l'opposé la «divergence» serait marquée par l'asynchronie des mimiques et l'absence de sourire, la fréquence des extracommunicatifs autocentrés, l'inclinaison postérieure, les mouvements des jambes et l'immobilité des bras, la rareté des hochements de tête et autres régulateurs.

### 3. APRÈS LE CO-TEXTE, LE CONTEXTE

Dans les chapitres précédents, nous avons examiné les événements moteurs et leur participation à la gestion de l'interaction. Nous avons proposé de les considérer comme «co-textuels» (Cosnier et Brossard, 1984), c'est-à-dire intégrés à l'«énoncé total» au même titre que les unités verbales et vocales.

Mais il est d'autres éléments non verbaux qui vont intervenir dans l'interaction, «attitudes» posturales, intensité et amplitude des gestes et des mimiques qui, associées aux caractères physiques (âge-sexe) et vestimentaires, créent un «climat» contextuel. Certains de ces éléments font partie du «décor» et restent permanents au cours de la rencontre, mais d'autres traduisent l'accommodation situationnelle et c'est eux qui nous intéressent ici, en particulier les indicateurs de relation et les paramètres kinésiques du contrôle social.

Par contrôle social (Patterson), on désigne le processus mis en oeuvre pour réaliser une action finalisée ou pour influencer les réactions d'autrui dans un sens déterminé. On quitte donc ici la situation égalitaire et informelle de l'interaction conversationnelle pour aborder les situations asymétriques, telles les interactions de sites, qui obéissent à des scripts préalablement définis avec des distributions de rôles contraignantes, mais aussi les interactions faussement conversationnelles : repas d'affaires, diverses situations de séduction, de persuasion, etc.

Dans ces situations de contrôle social, on retrouvera bien sûr les différents éléments de base décrits dans la «méso-analyse», mais qui ici seront modalisés en fonction des statuts, de la dominance et des objectifs explicites ou cryptiques de la relation. Ils apparaîtront donc au cours du déroulement de la rencontre et relèveront pour cela de la «macro-analyse», c'est dire de leur prise

en compte en fonction de l'organisation temporelle et des conditions contextuelles.

Ainsi peut-on observer les techniques de prise de contact et d'ouverture de l'interaction avec divers modes d'adresses verbales, d'échanges gestuels, mimiques et tactiles : baisers, poignées de main, accolades selon la catégorie de partenaires et les statuts réciproques.

Durant la période de déroulement de la rencontre, le regard joue un rôle majeur dans la différenciation des statuts dominant-dominé (Thayer, 1969; Exline, 1971). Dans les interactions ordinaires homme-homme, le fait de porter des regards prolongés est jugé plus dominant que des regards rares ou furtifs. C'est l'asymétrie de l'utilisation des regards, fréquence et durée, qui est significative.

Le toucher constitue aussi un signe indicateur spécial, qui peut manifester (a) l'intimité de la relation, (b) mais aussi l'emprise et la dominance et, dans ce cas, il n'est pas réciproque (Henley, 1973) ; il est initié plus souvent par les hommes que par les femmes, par les plus âgés que par les plus jeunes, par les socio-économiquement plus nantis. Il en est sensiblement de même pour les sourcils froncés et la bouche non souriante (Keating et alii, 1977).

Cependant plusieurs de ces indicateurs de dominance ont plus une fonction de «rappel» que de conquête : ils confirment un statut déjà établi par d'autres moyens où inhérent à la situation («reminders» de Summerhayes et Suchner, 1978), ils peuvent aussi servir d'«affiche» et assurer deux fonctions destinées au public éventuel : affiche de relation servant à l'«ostension» de l'intimité aux tiers (par exemple exagération du «rapprocher», des rires, du contact), affiche d'opinion, servant à exprimer au tiers l'approbation ou la désapprobation des propos émis par le partenaire (par exemple, en cas d'approbation, hochement de la tête ample et répétitif avec le regard non posé sur le parleur).

Ces diverses accommodations liées au contrôle social seront aussi dépendantes de ce que l'on pourrait appeler l'*homéostasie de la relation* : maintien d'un équilibre adéquat, c'est-à-dire supportable sinon confortable entre les deux tendances contradictoires, approche et évitement, mises en jeu dans tout rapport interindividuel. Argyle et Dean en avaient fourni en 1965 un modèle dit de l'équilibre de l'intimité (intimacy-equilibrium model).

Les forces qui poussent un partenaire vers l'autre ou l'en écartent tendent à maintenir un état d'équilibre. Si cet équilibre est perturbé par une intimité trop grande dans une dimension, par exemple regards trop appuyés, il se rétablit par une diminution dans une autre dimension, par exemple une augmentation de la distance interindividuelle. Un détournement du regard, quand l'autre fixe trop longtemps, est aussi un moyen fréquent de maintenir l'équilibre.

Mais la restauration de l'équilibre peut aussi se faire par un changement de position (retrait du buste, ou rapprochement) et, au niveau du canal verbal, par un éventuel changement de thème.

Ce modèle a fait l'objet de plusieurs vérifications. Ainsi, plus la distance interpersonnelle est faible, plus le contact oculaire diminue (Argyle et Dean, 1965; Goldberg, Kiesler et Collins, 1969) et moins l'orientation du corps est directe (Mehrabian et Diamond, 1971; Patterson et Sechrest, 1970).

Patterson l'a complété (1976) en intégrant la prise de contact, le changement de degré d'intimité («arousal model of interpersonal intimacy») selon l'alternative suivante : réaction émotive positive ou réaction négative.

Ces modèles sont intéressants dans la mesure où ils montrent la synergie entre les différentes activités énonciatives, et la recherche d'un équilibre consensuel à la fois compatible avec l'état affectif propre à chaque interactant, la régulation des échanges en cours et les accommodations aux contraintes contextuelles. Mais ces dernières restent déterminantes pour l'interprétation des phénomènes observés.

## En CONCLUSION

Nous concluons ce schématique survol par quelques remarques qui pourraient orienter de futures recherches.

1. La mise en évidence de règles de cadrage affectif (feeling rules) aux côtés des règles de cadrage cognitif (framing rules), ainsi que les notions de travail émotionnel (emotion work) et de contrôle social ouvrent des pistes intéressantes en permettant de mieux situer la participation des éléments non verbaux dans le déroulement des interactions sociales.

Cette participation paraît fondamentale dans les phénomènes décrits sous les termes divers de synchronisation, d'accordage, d'accommodation, de pilotage relationnel.

2. La distinction empirique entre micro, méso et macro-analyse pourrait évoquer celle plus théorique d'Austin des actes de langage en locutoire, illocutoire et perlocutoire. Dans ce cas nous pourrions suggérer que la micro-analyse décrit le co-locutoire, le méso-analyse le co-illocutoire et la macro-analyse le co-perlocutoire...

En admettant, bien sûr, que le non verbal («co-textuel» ou «paratextuel») est partie prenante des échanges langagiers.

3. Reconnaître l'importance du système de régulation-pilotage devrait avoir quelques conséquences pratiques:

- En pédagogie où l'on a déjà souvent souligné combien le savoir enseigné nécessite de savoir enseigner.
- De même, en formation et en psychothérapie, où la pragmatique de la relation est un moteur essentiel de l'évolution et s'accomplit très largement par les canaux vocaux et kinésiques bien souvent à l'insu

des protagonistes.

- Enfin, dans les relations interculturelles, car chaque culture ayant dans ce domaine ses propres prescriptions et proscriptions, les malentendus-malvus y trouvent un terrain des plus propices à leur éclosion.
4. Enfin, il conviendrait d'utiliser le terme générique de «coordination interactionnelle» pour désigner l'ensemble des phénomènes de synchronisation, d'accordage, de maintenance.

1. Voir notre autre article dans cette revue : «Fonction référentielle de la kinésique», en collaboration avec J. Vaysse.
2. Cette distinction est proche de celle des «framing rules» et «feeling rules».
3. «Self-adaptors» dans la terminologie d'Ekman et Friesen.
4. Beaucoup plus acceptable dans ce sens que dans l'acception initiale donnée par Condon.

## Références bibliographiques

- ARGYLE, M. et J. DEAN [1965] : «Eye-contact, Distance and Affiliation», *Sociometry*, 28, 289-304.
- ARGYLE, M., V. SALTER, H. NICHOLSON, M. WILLIAMS et L. BURGESS [1970] : «The Communication of Inferior and Superior Attitudes by Verbal and Non Verbal Signals», *British Journal of Social and Clinical Psychology*, 9, 222-231.
- ARNDT, H. et R.W. JANNEY [1991] : «Verbal, Prosodic, and Kinesic Emotive Contrasts in Speech», *Journal of Pragmatics*, 522-550.
- AUSTIN, J.L. [1962] : *How to do Things with Words*, Oxford University Press.
- BECKDACHE, K. [1976] : *L'Organisation verbo-viscéro-motrice au cours de la communication verbale selon la structure spatiale ou proxémique*. Thèse 3<sup>e</sup> cycle, Université Lyon 1.
- BLOCH, S. [1989] : «Émotion ressentie, émotion recréée», *Science et Vie*, 168, 68-75.
- CONDON, W.S. [1970] : «Method of Micro-Analysis of Sound Films of Behavior», *Behavioral Research Methods and Instrumentation*, 2, 51-54.

- CONDON, W.S. et W.D. OGSTON [1966] : «Sound Film Analysis of Normal and Pathological Behavior Patterns», *Journal of Nervous and Mental Disease*, 143, 338-347.
- COSNIER, J. et A. BROSSARD [1984] : *La Communication non verbale*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé.
- COSNIER, J. [1987] : «Expression et régulation des émotions dans les interactions de la vie quotidienne, Colloque *La Psychologie sociale et les émotions*, Paris, MSH, 5-9 janvier 1987;
- [1988] : «Grands tours et petits tours», dans Cosnier, J., N. Gelas et C. Kerbrat-Orecchioni, *Échanges sur la conversation*, Paris, Édition du CNRS.
- [1989] : «Les tours et le copilotage dans les interactions conversationnelles», dans Castel, R., J. Cosnier et I. Joseph, *Le Parler frais d'Erving Goffman*, Paris, Édition de Minuit, 233-244.
- DAHAN, G. [1969] : *Contribution au traitement du contexte psychophysiologique de l'examen psychologique*. Thèse 3<sup>e</sup> cycle, Université Lyon 1.
- DARWIN, C. [1872-1965] : *The Expression of the Emotion in Man and Animals*, Chicago, University of Chicago Press.
- DUNCAN, S. et P.W. FISKE [1977] : *Face to Face Interaction Research*, Hillsdale, N.J., Erlbaum.
- ECONOMIDES, S., [1975] : *Situations duelles et corrélations psychophysiologiques*. Thèse 3<sup>e</sup> cycle, Université Lyon 1.
- EDINGER, J.A. et M.L. PATTERSON [1985] : «Non Verbal Involvement and Social Control», *Psychological Bulletin*, 93, 1, 30-56.
- EKMAN, P. ed [1982] : *Emotion and the Human Face*, Cambridge, Cambridge University Press.
- EKMAN, P. et W.V. FRIESEN [1969] : «The Repertoire of Non Verbal Behavior», *Semiotica*, 1, 49-98;
- [1972] : «Hand Movements», *Journal of Communication*, 22, 353-376.
- EKMAN, P., R. LEVENSON et W. FRIESEN [1983] : «Autonomic Nervous System Activity Distinguishes Between Emotions», *Science*, 221, 1208-1210.
- EXLINE, R.V. [1971] : «Visual Interaction : the Glances of Power and Preference», dans J.K. Cole [ed], *Nebraska symposium on motivation*, vol.19, Lincoln, University of Nebraska Press.
- FREY, S. et alii [1984] : «Analyse intégrée du comportement non verbal et verbal dans le domaine de la communication», dans J. Cosnier et A. Brossard, *La Communication non verbale*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 145-227.
- GOLDBERG, G.N., C.A. KIESLER et B.E. COLLINS [1969] : «Visual Behavior and Face to Face Distance during Interaction», *Sociometry*, 32, 43-53.
- GOLDBERG, S. et R. ROSENTHAL [1986] : «Self Touching Behavior in the Job Interview», *Journal of Non Verbal Behavior*, 10, 65-80.
- GOODWIN, C. [1981] : *Conversational Organization*, London, Academic Press.
- HALLE, M. et K.N. STEVENS [1974] : «Speech recognition», dans Mehler et Noizet [eds], *Textes pour une psycholinguistique*, La Haye, Mouton.
- HENLEY, N.M. [1973] : «Statuo and Sex : Some Touching Observations», *Bulletin of the Psychonomic Society*, 2, 91-93;
- [1977] : *Body Politics : Power, Sex, and Non Verbal Communication*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- HOCHSCHILD, A.R. [1979] : «Emotion Work, Feeling Rules and Social Structures», *American Journal of Sociology*, 85, 3, 551-575.
- KEATING, C.F., A. MAZUR et M.H. SEGALL [1977] : «Facial Gestures which Influence the Perception of Status», *Sociometry*, 40, 374-378.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. [1991] : *Les Interactions verbales*, Paris, Armand Colin.
- LIBERMAN, A.M. et I.G. MATTINGLY [1985] : «The Motor Theory of Speech Perception Revised», *Cognition*, 21, 1-36.
- MCDOWALL, J.J. [1978] : «Interactional Synchrony : a Reappraisal», *Journal of Personality and Social Psychology*, 36, 936-975.
- MEHRABIAN, A. et S.G. DIAMOND [1971] : «Verbal and Non Verbal Interaction of Strangers in a Waiting Situation», *Journal of Experimental Research in Personality*, 5, 127-138.
- MEHRABIAN, A. [1971] : *Non Verbal Communication*, Chicago, Aldine.
- PATTERSON, M.L. et C.B. SECHREST [1970] : «Interpersonal Distance and Impression Formation», *Journal of Personality*, 38, 161-166.
- PATTERSON, M.L. [1976] : «An Arousal Model of Interpersonal Intimacy», *Psychological Review*, 83, 235-245.
- PIKE, K.L. [1977] : *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, The Hague, Paris, Mouton.
- SACKS, H., E.A. SCHEGLOFF et G.A. JEFFERSON [1974] : «A Simplest Systematics for the Organization of Turn-Taking for Conversation», *Language*, 50, 696-735.
- SUMMERHAYES, D.L. et R.W. SUCHNER [1978] : «Power Implications of Touch in Male-Female Relationships», *Sex Roles*, 4, 103-110.
- THAYER, S. [1969] : «The Effect of Interpersonal Looking Duration on Dominance Judgments», *Journal of Social Psychology*, 79, 285-286.



# LA FONCTION RÉFÉRENTIELLE DE LA KINÉSIQUE

JACQUES COSNIER et JOCELYNE VAYSSE

Les gestes coverbaux assurent plusieurs fonctions parmi lesquelles une fonction référentielle. À partir de plusieurs exemples, il est démontré que cette fonction des gestes peut être nécessaire, redondante, supplémentaire, indépendante ou contradictoire, eu égard à la fonction référentielle verbale. La place de l'activité kinésique dans le processus énonciatif global est discutée.

Gestures used co-extensively with language have several functions, one of which is referential. Through examples, this article demonstrates that the referential function of gestures can be necessary, supplementary, independent or contradictory with respect to the referential function of language. The role of movement in the overall enunciation process is examined.

Le terme «kinésique» désigne depuis R. Birdwhistell (1970) l'ensemble des activités motrices participant à la communication interindividuelle. Nous utiliserons de façon synonyme «mimo-gestualité communicante» et nous dénommerons les unités kinésiques significatives «gestuo-signes» (G-signes). La «fonction référentielle» est «la fonction par laquelle un signe (linguistique) renvoie à un objet du monde extralinguistique, réel ou imaginaire», définition à laquelle les auteurs du dictionnaire de linguistique de J. Dubois et collaborateurs (1973) ajoutent «la référence n'est pas faite à un objet réel, mais à un objet de pensée». Le propos de cet article est donc de traiter de la façon dont les G-signes renvoient à un objet du monde extralinguistique, réel ou imaginaire.

En fait, nous limiterons notre propos aux G-signes «conversationnels», entendant par là les gestes produits au cours d'une interaction de face à face multicanale, c'est-à-dire au cours d'une interaction dont les échanges verbaux constituent un pivot explicite de l'activité communicative. Cette limitation exclut les problèmes posés par les G-signes constitutifs des langages gestuels telles les langues des signes des sourds, des Indiens, et des aborigènes australiens par exemple, elle exclut aussi les «quasi linguistiques» ou «emblématiques» qui, bien qu'occasionnellement utilisés en cours de conversation, appartiennent à un répertoire conventionnel, apparenté aux langages gestuels.

Nous traiterons donc des relations des gestes et de la parole en rapport avec la fonction référentielle, et nous envisagerons successivement leur sémiologie, puis leur statut discursif et les problèmes de leur place dans l'activité énonciative.

## 1. SÉMIOLOGIE DES GESTES RÉFÉRENTIELS

Les gestes apparaissant au cours d'une interaction communicative ont fait l'objet de diverses classifications qui peuvent être synthétisées ainsi (Cosnier 1977, 1982) (voir le tableau en annexe)<sup>1</sup> :

- Gestes communicatifs *versus* gestes extra ou paracomunicatifs (grattages, manipulations diverses, etc.).
- Gestes communicatifs :
  - gestes non obligatoirement associés à l'activité parolière :
    - conventionnels : quasi linguistiques ou emblématiques (ex.: «il est fou», affirmation, négation...),
    - non conventionnels : pantomimiques;
  - gestes obligatoirement associés à la parole :
    - phonogènes (mouvements labiaux),
    - **coverbaux**,
    - synchronisateurs.

Ce sont ici les G-coverbaux qui nous intéressent. Le



dépouillement systématique de plusieurs corpus (interviews télévisées, conversations «naturelles», entretiens finalisés, jeux de rôle) nous permet d'en distinguer plusieurs sortes qui se regroupent en trois grandes catégories : les G-déictiques, les G-illustratifs et les G-cohésifs.

### 1.1 Les gestes déictiques

En relation avec «l'ici, le là et le maintenant», ce sont des «énonciatèmes» gestuels. Nous mentionnerons en premier les gestes indicatifs d'objets ou de lieux, puis ceux indicatifs de temps.

#### 1.1.1 Les G-déictiques spatiaux : gestes de présentation et gestes de pointage

La manifestation la plus simple (en apparence), en même temps que la plus utile, voire la plus nécessaire, paraît bien être l'«ostension» de l'objet que dénote le mot. Elle peut se faire par la saisie de l'objet et sa présentation s'il est mobilisable et de taille réduite, ou par un contact manuel, ou d'une façon plus fréquente par le seul geste de pointage.

«Prenez cette chaise, ... pas celle-là elle est cassée, celle-ci»

«Non pas ce couloir, ce n'est pas par là, c'est par ici»

Les exemples sont innombrables de ces formules où verbalité et gestualité sont indissolublement associées pour indiquer l'objet du discours.

On sait que les gestes de pointage sont propres à l'espèce humaine, qu'ils apparaissent au cours de la deuxième année et que certains comme Stokoe (1974) y voient l'origine du langage à cause de leur lien avec l'apparition de la fonction référentielle.

L'observation des gestes désignant les révèle en fait plus complexes qu'ils ne paraissent dans la forme élémentaire précédente, en particulier en raison de leur utilisation possible pour désigner des représentants d'objets absents, voire pour désigner des objets imaginaires, en raison aussi de la complexité de ces gestes quand ils deviennent auto-référents.

#### 1.1.2 La loi de désignation du représentant de l'objet absent

Si désigner un objet nécessite le plus souvent l'utilisation d'un geste, et si la structure de la langue elle-même, par l'usage des démonstratifs verbaux, prévoit cette utilisation, cette nécessité devient moins évidente quand l'énoncé verbal ne désigne pas l'objet mais le mentionne seulement. Dans les trois exemples suivants, le «texte verbal» suffit à la compréhension, il est pourtant dans les trois cas accompagné d'un geste désignant (le soulignement indique précisément la place du geste en rapport avec la verbalité sus-jacente).

ex. 1 : «... oui, j'aime les fleurs, ça égaie une pièce...»

Le parleur fait un geste de la main droite vers des fleurs placées sur un meuble voisin.

ex. 2 : «... Ce sont les femmes, aujourd'hui,

qui ont l'espérance de vie la plus longue...»

Le parleur esquisse un léger mouvement de la main, et jette un regard dans la direction des deux femmes du groupe.

ex. 3 : «... ouais, faut y aller avec une cravate,

sans ça on vous laisse pas entrer»

Le parleur touche son col à l'endroit où pourrait se trouver le noeud de la cravate qu'il ne porte cependant pas.

Les exemples de ce genre sont nombreux et permettent d'énoncer comme une loi le fait que l'orateur qui mentionne une personne ou un objet présent va systématiquement faire un geste, ou au moins esquisser un regard dans leur direction. Quand la personne ou l'objet sont absents, mais qu'un de leurs représentants catégoriels – voire symboliques – est présent, c'est vers ce représentant que sera alors dirigé le geste (et/ou le regard).

Cette loi ne souffre que peu d'exceptions, au point que sa transgression peut jouer le rôle d'un signal. Ainsi dans l'exemple suivant qui implique trois locuteurs :

Madame A, Messieurs B et C ont rendez-vous à l'entrée d'une salle de conférences. Madame A et Monsieur B ont entamé une conversation en attendant Monsieur C. Des personnes connues d'eux se rendent à la même conférence et passent à proximité. Arrivée de C qui se dirige directement vers A et B, les salue et leur serre la main. C et B se connaissent bien, mais A et C ne se sont rencontrés qu'une fois quelques années auparavant. La conversation de A et B continue, et A dit en regardant B : «Après l'intervention de Z on pourrait passer la parole à C», sans regarder C. B regarde alors C et répond à A «oui bien sûr», A réalise que la personne qui est là est C et l'exprime aussitôt : «Oh ! Monsieur C, je ne vous avais pas reconnu! ...»

C'est l'absence de regard de A sur C, alors qu'elle énonçait le nom de ce dernier, qui a intrigué B, et c'est le regard immédiat de celui-ci porté sur C qui a alerté A de l'anomalie de l'interaction en cours.

Il faut enfin signaler que la loi de désignation du référent s'étend même assez souvent à la désignation d'un référent virtuel, même en l'absence du référent ou de son représentant.

ex. 4 : «... aujourd'hui, ils ont défilé  
de la place de l'Opéra à Bellecour ...»

Geste centrifuge de la main avec l'index semi-érigé vers un point de l'espace à «Opéra» et se terminant par une

courte trajectoire centripète, index replié à «Bellecour». (Remarquons d'ailleurs que l'exemple 3 concernait déjà la désignation d'un référent virtuel, mais le lieu désigné conservait un élément de motivation.)

### 1.1.3 Les deictiques auto-référents

Ce sont des G-déictiques qui désignent, dans un mouvement centripète, le corps même du parleur (Vaysse, 1992). Il s'agit donc d'une auto-référentiation corporelle qui peut s'appliquer :

— soit et le plus souvent à un segment du corps (G-déictique auto-référent partiel) :

ex. 5 (consultation médicale) :

...«j'avais une gêne là, comme si j'étais serré dans la

poitrine, et puis j'ai eu mal à la tête...»

Le zone corporelle verbalement évoquée déclenche une désignation gestuelle simultanée avec une mise à plat des deux mains sur le thorax (1), puis un déplacement de la main droite sur le haut du front (2) du parleur.

— soit et plus rarement au corps total (G-déictique auto-référent total) :

ex. 6 (récit insistant) :

«je vous dis que ça m'est arrivé, pour moi c'est important»

Par trois fois le parleur pointe sa propre poitrine sur «je», «m'» et «moi». Par ces gestes, il s'auto-désigne et souligne ainsi son implication personnelle.

Le corps du parleur peut aussi servir d'ancrage référentiel quand le discours porte sur le corps d'un autre sujet (alors généralement absent). Nous avons qualifié ces G-déictiques d'«allo-référents».

ex. 7 (récit d'une femme menue bousculée par un homme) :

«Oh, c'est un bonhomme qui était très large comme ça,

et puis très, très fort....»

Les gestes (1), bras écartés dans le plan sagittal, et (2), bras écartés dans le plan antéro-postérieur, sont centrés sur le thorax de la parleuse et, bien qu'effectués par une femme, ils évoquent la forte corpulence d'un homme.

Cette gestualité allo-référente peut même s'exercer quand le discours parle d'animaux, comme le fait ce présentateur d'une émission culinaire télévisée.

ex. 8 : «La daurade royale, on la reconnaît, elle a un diadème sur le front»

ex. 9 : «La poularde de Bresse, elle est marquée là, au bréchet»

Le parleur simule une ligne sur son front avec les doigts de la main droite (ex. 8) et enserre son propre cou sur le mot «bréchet» (ex. 9); le corps du parleur sert ici encore de support référentiel.

Plusieurs remarques sont nécessaires :

— Ces gestes qui servent à la dénotation peuvent aussi exprimer des connotations émotionnelles.

ex. 10 : «Si je vois quelqu'un de triste,  
ça me fait mal au cœur,

ça me fait quelque chose quelqu'un qui pleure,

ça me fait mal, ... je suis sensible !»

Ces G-auto-référents de frottements réitérés de la poitrine pourraient être qualifiés de métaphoriques tant ils expriment par la kinésique un sentiment de peine. En ce sens, et plus généralement, ils participeraient activement à la régulation de l'état affectif et délivreraient, par leur participation à l'activité énonciative, une information complémentaire de la verbalité, voire peut-être plus sincère et plus démonstrative parce que moins contrôlée qu'elle.

— Dans les cas précédents, le corps du parleur — tout ou partie — était systématiquement impliqué et servait à symboliser les représentations d'autrui par un «transfert» de représentations. Cette sorte d'identification, qui peut même s'étendre au monde animal, se traduit dans une représentation à support gestuel auto-référent.

— L'intérêt de ces G-déictiques auto-centrés tient donc à l'investissement obligatoire du corps qu'il suppose pour autoriser ces représentations de corps étrangers. Ce mécanisme met en relief la position centrale du corps du parleur dans son activité énonciative.

— Par ailleurs, nous voyons là aussi s'appliquer pleinement la loi de désignation de l'objet présent ou représentable (lorsqu'il est absent) dans ces cas où un corps ou ses analogues constituent l'objet du discours.

### 1.1.4 Les déictiques temporels

Le recours à la métaphorisation spatiale pour l'expression verbale du temps est un fait bien connu, il n'est pas étonnant de retrouver le même procédé sur le plan gestuel. R. Birdwhistell l'avait déjà signalé en 1970 sous la forme des «marqueurs temporels», mais c'est G. Calbris (1985) qui en a fait l'étude la plus détaillée.

Dans notre culture, le futur est localisé devant l'énonciateur et le passé derrière, les gestes correspondants seront donc effectués dans ces directions. Calbris remarque que l'amplitude des mouvements traduit la durée plus ou moins grande de la période évoquée. Quant au présent, il est indiqué par des mouvements vers le bas, se confondant avec le geste de pointage indicateur «d'ici». «... C'est ici et maintenant» est d'ailleurs accompagné d'un geste répétitif de la main, index dirigé vers le sol. Le cours du temps est représenté par un ou des cercles verticaux enchaînés en un déroulement progressif.

### 1.2 Les Gestes illustratifs

Les gestes illustratifs, qui constituent la deuxième catégorie des G-coverbaux, réunissent les gestes iconiques,

qui donnent une représentation imagée d'un référent concret, et les gestes idéographiques ou métaphoriques, qui donnent une représentation imagée d'un référent abstrait ou purement conceptuel.

Les gestes iconiques sont eux-mêmes diversifiés en trois sous-groupes : spatiographiques, pictographiques et kinémimiques.

#### 1.2.1 Les G-iconiques spatiographiques

Ces gestes, en fait apparentés dans leur motivation aux gestes déictiques précédemment décrits, apparaissent presque inmanquablement lors des descriptions de rapports spatiaux ou structuraux.

Par exemple, demander dans la rue comment aller en un endroit de la ville à partir du lieu où l'on se trouve provoque des explications verbales accompagnées pratiquement toujours de gestes «à droite», «à gauche», «tout droit», «en haut», «en bas», etc.

C'est ce que les enfants anticipent quand ils s'amuse à demander aux adultes d'expliquer ce qu'est un escalier en colimaçon.

On doit remarquer aussi que les gestes spatiographiques (comme les déictiques) sont toujours liés à la position du corps du parleur qui sert de centre aux coordonnées spatiales.

#### 1.2.2 Les G-iconiques pictographiques (illustratifs proprement dits)

Ils correspondent simplement à la figuration dans l'espace de l'objet dont il est question. En fait, ces gestes sont peu nombreux et sont souvent auto-référents quand il s'agit de la description d'une personne ou d'une partie du corps («un genou enflé gros comme ça»). Comme nous l'avons vu précédemment, s'il s'agit d'objets, ils s'apparentent aux G-spatio-graphiques, puisque ce sont souvent les qualités structurales de l'objet qui sont décrites («un poisson grand comme ça», «une citrouille énorme», «une petite maison au toit très incliné»).

#### 1.2.3 Les G-iconiques kinémimiques

Ils correspondent au mime de l'action racontée.  
ex. 11 : «... alors, tu imagines, je tenais l'armoire comme

ça, par la fenêtre, sur le toit de la voiture,  
pour assurer qu'elle ne tombe pas ...»

L'orateur lève son bras droit perpendiculairement et fait mine de soutenir un objet imaginaire très lourd.

En général, les G-spatio-graphiques et pictographiques se rencontrent lors des narrations descriptives,

alors que les G-kinémimiques sont associés aux récits d'action.

#### 1.2.4 Les G-idéographiques (ou «métaphoriques» de McNeill)

Ces gestes métaphorisent la notion abstraite ou le concept en parfaite synchronie rythmique avec la parole.

Ils constituent en grande partie la gestualité des orateurs décrite dans la rhétorique classique.

G. Calbris (1983, 1989) et D. McNeill (1982, 1987) ont montré par des microanalyses en traits pertinents comment cette gestualité s'avère être motivée et obéit à des règles énonciatives précises. Par exemple, Calbris inventorie les mouvements rectilignes *versus* les mouvements courbes et montre comment s'opposent ainsi «caractère droit» à «idée de contourner», «direct» à «pourvoyeur», «en détail» à «en gros», etc.

#### 1.3 Et quelques autres : «battements» paraverbaux et G-«cohésifs»

Les divers types gestuels schématiquement énumérés précédemment n'épuisent pas toutes les possibilités, mais ceux qui restent sont difficiles à étiqueter. Nous hésitons à les dénommer «G-syntaxiques» ou «G-rhétoriques» car, s'ils ont en commun d'être liés plus à l'organisation discursive qu'à l'aspect référentiel, ils ont cependant des fonctions diversifiées.

Nous allons en décrire quelques aspects sans être en mesure pour l'instant d'en établir un tableau plus cohérent.

##### 1.3.1 Les «battements»

Ce sont des gestes rythmiques qui battent la mesure de la parole, ils sont porteurs d'emphase, et en ce sens ont été appelés «para-verbaux» pour leur parenté avec les accentuations intonatives.

ex. 12 : «*mais moi je vous le dis*»  
— — — — —

Un geste de «battement» se fait à l'attaque de chaque mot.

##### 1.3.2 Les G-«cohésifs»

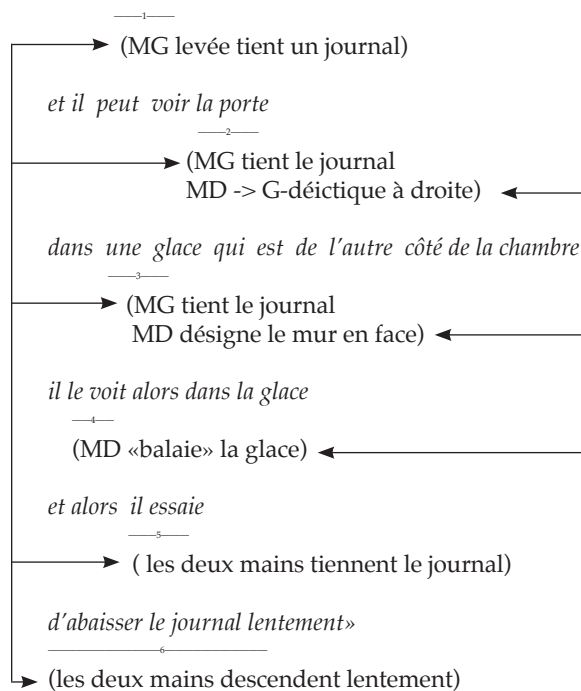
En fait ces gestes de scansion sont rarement «purs», mais sont souvent associés à des marqueurs grammaticaux et servent alors d'encadrement au discours verbal, d'où la dénomination de *gestes cohésifs* que leur a donnée D. McNeill (1987). Ils relient les propositions auxquelles ils sont associés à des références introduites antérieurement. Souvent répétitifs, ils apparaissent chaque fois que la même référence est à nouveau mentionnée. Ils constituent ainsi des sortes d'*anaphoriques gestuels* et ils peuvent à eux seuls, en l'absence d'indices verbaux, assurer la cohésion référentielle.

L'exemple 13 est un extrait d'une narration de film; le parleur décrit un personnage qui, étendu sur un lit, tient un journal et regarde un autre personnage à travers un miroir.

Il y a ainsi une double action qui est décrite par le narrateur, celle du personnage qui tient un journal et celle de celui qui entre dans la chambre. Chaque action du premier est accompagnée d'un mouvement de la main gauche (MG) et chaque mention du second (ou du miroir) est accompagnée d'un mouvement de la main droite (MD).

ex. 13 : (adapté de McNeill, 1987, p. 71)

«il est dans son lit



D. McNeill attribue essentiellement à ces G-«cohésifs» une fonction anaphorique, mais nous nous proposons de leur rattacher les gestes suivants qui, tout en ayant d'autres fonctions, participent très explicitement à l'encadrement moteur et à la cohésion de la chaîne parolière et qui mériteraient aussi bien d'être regroupés sous le titre de «connecteurs pragmatiques».

### 1.3.3 Les connecteurs pragmatiques

N. Lacroix (1988) dans une recherche sur «l'explication» en a décrit plusieurs aspects :

— les connecteurs de coordination gestuels accompagnant les connecteurs verbaux («et», «puis», «alors») sont constitués de gestes à direction ascendante, en arc de cercle, mettant un trait d'union entre deux propositions spécifiques;

— les marqueurs de relation :

- «mais» entraîne un geste de la main en direction de

l'allocutaire, paume tournée vers lui,

- «alors», «par conséquent» sont associés souvent à une volte-face d'une main (parfois des deux mains),
- «qui», «dont», «que» entraînent une intensification de la gestualité paraverbale simultanément à l'accentuation intonative;

— les marqueurs de planification accompagnent une énumération ou les étapes successives d'un raisonnement : la main est projetée en avant et latéralement à chaque étape, d'abord avec le pouce levé, puis l'index, puis le majeur...

ex. 14 (emprunté à N. Lacroix) :

«D'abord qu'est-ce que c'est qu'un gène,

qu'est-ce que le génie génétique, l'A.D.N....»

En (1), geste de la main avec le pouce levé.

En (2), même geste avec le pouce et l'index levés.

En (3), même geste avec le pouce, l'index, le majeur levés; la partie verbale «qu'est-ce que» a disparu, mais le geste répété indique clairement qu'il s'agit de la troisième partie de l'énumération.

### 1.4 Référenciation gestuelle et référenciation parolière

Si l'on considère que l'activité référentielle parolière se fait selon trois modes : descriptif, narratif et argumentatif (Charaudeau 1983), il paraît logique de faire l'hypothèse qu'à ces trois modes devraient correspondre trois catégories gestuelles : déictique-spatiale pour le premier, déictique-temporelle et illustrative-iconique pour le second, et syntaxique-idéographique pour le troisième. C'est en effet ce que montre l'expérience, la distribution de ces différentes catégories apparaît directement en rapport avec les contenus des discours. La description d'un appartement sera émaillée de déictiques et de spatiographiques, le récit d'un déménagement fera apparaître de nombreux illustratifs pictographiques et kinémimiques, tandis qu'une discussion sur les problèmes de logement sera ponctuée d'idéographiques, de battements paraverbaux et de cohésifs.

Cependant, il faut souligner la fréquence des condensations de gestes des divers types. Se réalisant dans l'espace en trois dimensions, les G-signes peuvent être soumis à des combinaisons nombreuses que ne permet pas la linéarité du langage voco-verbal. On ne peut prononcer plusieurs mots à la fois, mais on peut effectuer plusieurs signes simultanément et cela rend souvent difficile le rattachement d'un geste à une catégorie unique.

Il en est des gestes comme des paroles : les uns comme les autres sont susceptibles de servir en même temps à plusieurs fonctions, et cela est encore plus vrai des gestes. En particulier, en raison de la synchronisation très étroite des gestes et de la chaîne intonative, les G-illustratifs ont toujours peu ou prou un rôle «paraverbal», de même les «idéographiques» sont très souvent associés



à des connecteurs pragmatiques, eux-mêmes associés aux paraverbaux...

## 2. LES RAPPORTS DES GESTES ET DES PAROLES

Traitant des gestes apparaissant au cours d'échanges verbaux, les paragraphes précédents ont déjà abordé ces rapports, mais il convient d'en préciser deux autres aspects : celui des statuts réciproques geste / parole, celui des fonctions du geste dans l'activité énonciative du parleur.

### 2.1 Les statuts réciproques du geste référentiel et de la parole

Si l'on admet que l'échange en face à face se fait par un processus de «communication totale» auquel participent à partie variable des éléments verbaux, des éléments vocaux et des éléments kinésiques pour construire un «énoncé total», la gestualité, telle que nous venons de la décrire plus haut, entretient avec la parole plusieurs types de rapports de co-réflexivité.

— Elle peut être *nécessaire* : c'est le cas des gestes déictiques de pointage vers l'objet désigné. Sans elle la proposition verbale perd son ancrage référentiel.

— Elle peut être *complémentaire* ou *redondante* : ne faisant que doubler sur le mode gestuel ce qui est déjà explicité sur le mode verbal.

ex. 15 :

«... vous allez tout droit et c'est la deuxième à droite...»

En (1) : geste déictique de pointage.

En (2) : petite spirale de l'index terminée par un balayage de l'index vers la droite.

— Elle peut être *supplémentaire* : ajoutant sa propre information à celle qui est apportée par la verbalité, tout en restant centrée sur le même objet.

ex. 16 :

«... alors, elle avait une robe rose, je ne te dis que ça...»

En (1) : les deux mains se lèvent à «elle avait» et, concomitamment à une «robe rose», descendent en mimant une silhouette très cintrée. Le geste ici apporte la notion de «moulante» qui n'était pas explicitée dans la parole.

— Elle peut être *indépendante* ; le geste alors véhicule une information autrement référencée que le discours.

ex. 17 :

«...non !! c'est bien plus simple, ils étaient quatre ...»

En (1) : le parleur C agite horizontalement la main — paume vers le sol — en direction de A qui s'entretenait avec B, et simultanément C tourne la tête vers B auquel il s'adresse alors lui-même. Le geste de C vers A intimait à ce dernier de se taire, tandis que son discours s'adressait à B.

— Elle peut être *contradictoire* : geste et parole informent alors sur le même référent mais de façon opposée.

ex. 18 : «... tu vois, le bonhomme sous-alimenté ...»

En (1) : les deux mains sont placées en avant de l'ab-

domen, formant un demi-cercle avec des oscillations d'avant en arrière, et après «sous-alimenté» les joues se gonflent.

Le geste indiquant l'obésité et donnant à la proposition verbale un sens ironique réalise ici une fonction métacommunicative.

### 2.2 Les gestes et l'activité énonciative

Quelle est la place du geste dans la genèse de l'énoncé total ? Existe-t-il un double codage ? une indépendance des structures profondes ? un centre générateur unique ?

Répondre à ces questions dépasse sans doute nos compétences actuelles, mais quelques remarques peuvent servir à nous orienter <sup>2</sup>.

— La première est qu'il est pratiquement impossible de parler sans bouger, ou, plus exactement, qu'il est impossible de créer des énoncés verbaux sans bouger, alors que la récitation de textes appris peut se faire sans gestes.

L'entrave de la motricité constitue une inhibition de la créativité parolière : l'intonation devient monotone, le débit se ralentit, les associations d'idées elles-mêmes deviennent difficiles. Le geste aurait donc comme rôle de faciliter l'énonciation en tant qu'accompagnateur de la mise en discours de la pensée et, à ce titre, serait aussi utile pour le parleur que pour le receveur. Rôle facilitateur cognitif qui s'exercerait en amont de la génération des phrases. Ce rôle homéostatique et facilitateur de la parole, déjà remarqué par nous (Cosnier, 1977, Cosnier et Brossard, 1984), a été solidement renforcé par les expériences de B. Rimé et de ses collaborateurs (Rimé et *alii*, 1984, Rimé et Schiaratura, 1991). Ces auteurs soutiennent que la fonction première de la communication non verbale ne serait pas d'apporter l'information, mais de supporter l'activité d'encodage du parleur, et qu'en tout état de cause l'activité motrice est nécessaire à la production de la parole.

— La seconde est que la «chaîne» gestuelle précède généralement la chaîne verbale, ou tout au moins lui est concomitante, et dans tous les cas elle lui est très précisément synchronisée. Tout se passe comme si la chaîne linéaire verbale s'appuyait sur le support tridimensionnel offert par la chaîne gestuelle qui lui servirait en quelque sorte de cadre.

— Enfin, on peut compléter ces observations par deux autres données que l'on peut appeler, d'une part, la «règle de Kendon», et, d'autre part, l'interprétation psycholinguistique de D. McNeill.

#### LA RÈGLE DE KENDON (1972)

Kendon divise les propositions gestuelles (G-phrases) en trois composants de base, dont un composant médian qui constitue la phase «stroke» du geste. Elle correspond à un mouvement accentué qui donne l'impression

d'avoir été réalisé délibérément et avec un certain effort. C'est ce «stroke» qui véhicule le plus apparemment le contenu sémantique du geste.

Le «stroke» est précédé d'une phase préparatoire qui l'annonce et le rend possible au bon moment. Cette phase préparatoire anticipe donc le «stroke», mais aussi souvent anticipe l'énoncé verbal porteur de la signification spécifique.

Une phase finale succède au «stroke» par un retour à une position neutre.

Kendon énonce cette règle : le «stroke» précède ou coïncide exactement avec la syllabe phonologiquement la plus prédominante de la proposition, mais ne la suit jamais.

D. McNeill complète cette règle en remarquant que si le «stroke» commence bien ainsi, dans la 3<sup>e</sup> phase cependant, phase d'achèvement, il reste connecté à la chaîne verbale sémantiquement parallèle et se termine sur une autre syllabe phonologiquement importante.

— L'INTERPRÉTATION PSYCHOLINGUISTIQUE  
DE D. McNEILL (1987)

Se basant sur des arguments évolutifs, ontogénétiques et comparatifs, D. McNeill considère que les mots et leur agencement d'un côté, et les gestes de l'autre sont issus de deux stades d'un seul processus. Une pensée imagée (imagistic thinking) précéderait dans l'évolution la pensée linguistique (ou «syntaxique»), mais les deux resteraient étroitement liées et les gestes communicatifs seraient l'expression directe de la première (pensée), donnant ainsi accès à la valeur intrinsèque de la pensée linguistique individuelle *versus* sa valeur socialement constituée.

Les gestes selon cet auteur refléteraient la pensée imagée que les enfants apprennent à mettre en forme linguistique, mais cette pensée imagée persiste chez l'adulte et participe à travers les gestes à l'expression linguistique du parleur.

Cela explique que les gestes ne sont ni arbitraires, ni composés (d'unités analogues à la double articulation) et cependant sont précisément intégrés dans le déroulement de la chaîne parlée.

### 3. CONCLUSION

Pour notre part, nous partageons en grande partie les conceptions de D. McNeill. Nos études détaillées de l'activité référentielle des gestes nous paraissent aboutir à la certitude que tout discours se contextualise principalement en s'appuyant sur une double polarité : le contexte situationnel d'une part, et d'autre part le corps de l'énonciateur, ce dernier servant d'origine aux coor-

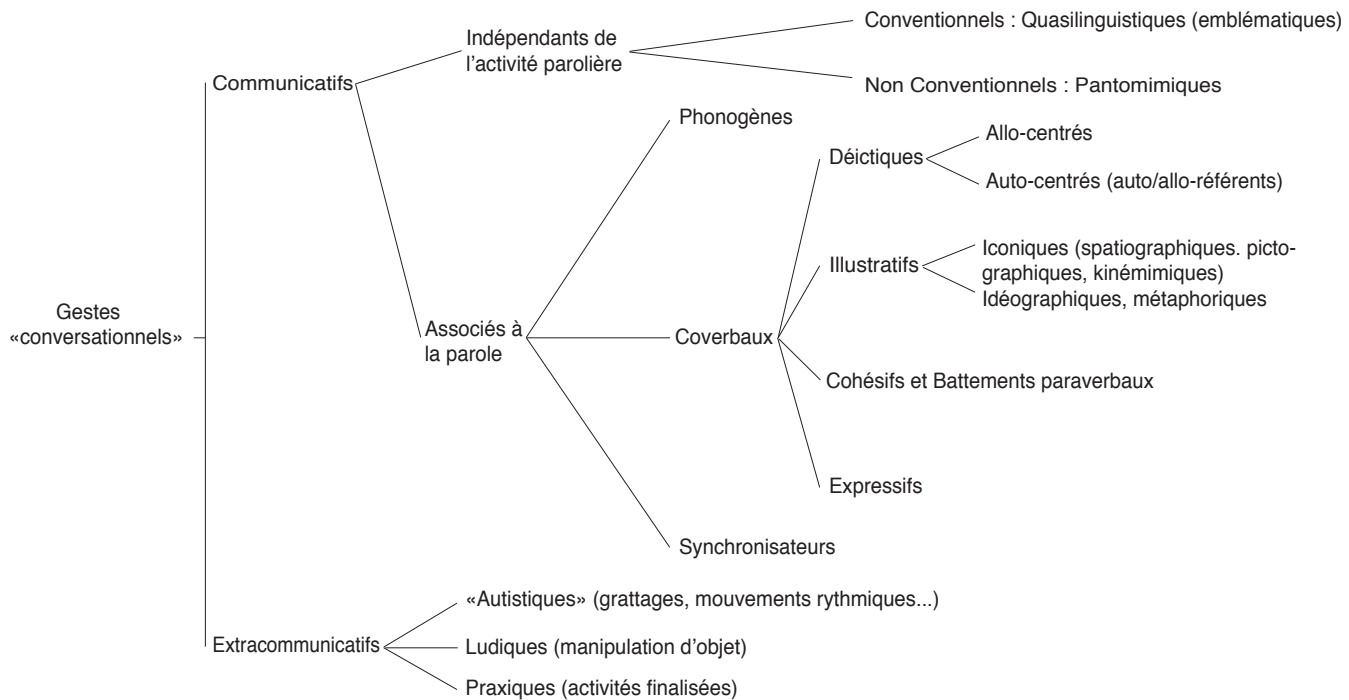
données du premier : l'espace, le temps et les référents du discours sont projetés ou transférés dans un univers tridimensionnel égocentrique; l'espace énonciatif s'organise autour du corps — référentiel — du parleur.

La chaîne idéique plurisémiotique, que le parleur s'efforce de traduire en paroles, sera d'abord «arrimée» au contexte et définie dans ce système spatiotemporel à vectorisation autocentrée. On ne s'étonnera donc pas que les indices de contextualisation (au sens de J. Gumperz, 1982) et les marqueurs énonciatifs soient en grande partie kinésiques. Mais, au-delà de l'ancrage contextuel et de l'ordonnancement temporel, la chaîne kinésique participe aussi à l'expression d'images et de concepts au même titre que les autres signifiants linguistiques.

Au titre provocateur que D. McNeill (1985) donnait à l'un de ses articles «So you think gestures are non verbal?», nous répondons : nous ne pensons pas que les gestes conversationnels soient verbaux, mais nous sommes convaincus qu'ils sont langagiers.

1. Ce tableau très schématique mérite quelques commentaires :
  - Le qualificatif d'«extra-communicatif» pour le second groupe issu de la première dichotomie est littéralement imparfait, car sans doute certains des gestes ainsi appelés n'apparaissent pas au hasard et ne sont pas sans effet dans l'interaction, mais sont ainsi considérés les gestes dont le statut officiel est d'être «aléatoires» ou «étrangers à l'interaction».
  - En raison des facilités de condensation des signes gestuels que permet leur réalisation spatiale tri-dimensionnelle, de nombreux gestes peuvent être apparentés simultanément à plusieurs catégories, cependant certaines d'entre elles ont des liens de parenté privilégiés : Déictiques et Cohésifs, Idéographiques et Cohésifs, Expressifs et Synchronisateurs, Phonogènes et Battements paraverbaux.
  - Enfin, les gestes quasi linguistiques «indépendants» de l'activité parolière ne le sont que facultativement : ils peuvent aussi lui être liés et apparaître au cours d'une conversation prenant alors un statut d'illustratif conventionnel.
  - Ce tableau résume l'état de la question et trouve ses prémisses dans Wundt (1900), Efron (1941), Ekman et Friesen (1969), Cosnier (1977), entre autres.
2. On trouvera une discussion argumentée et une revue détaillée des travaux traitant des aspects cognitifs de la production — réception des gestes communicatifs dans : P. Feyereisen and J.D. de Lannoy, *Gestures and Speech, Psychological Investigation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, et *Psychologie du geste*, Bruxelles, Martaga, 1985.

Tableau annexe : gestualité conversationnelle



### Références bibliographiques

- BIRDWHISTELL, R. L. [1970] : *Kinesics and Context : Essays on Body Motion Communication*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- CALBRIS, G. [1983] : « Contribution à une analyse sémiologique de la mimique faciale et gestuelle française dans ses rapports avec la communication verbale », Thèse d'État es Lettres, Université de Paris III;
- [1985] : « Espace-temps : expression gestuelle du temps », *Sémiotica*, 55, 1/2, 43 -73;
- [1989] : « Analyse sémiotique du geste », dans Calbris et Porcher, *Geste et Communication*, Paris, Crédif-Hatier.
- CHARAUDEAU, P. [1983] : *Langage et discours. Éléments de sémiolinguistique*, Paris, Hachette.
- COSNIER, J. [1977] : « Communication non verbale et langage », *Psychologie Médicale*, 9, 11, 2033-2049;
- [1982] : « Communications et langages gestuels », dans J. Cosnier, J. Coulon, A. Berrendonner et C. Kerbrat-Orecchioni [eds], *Les Voies du langage*, Paris, Dunod, 255-304.
- COSNIER, J. et A. BROSSARD [1984] : « Communication non verbale : co-texte ou contexte? » dans Cosnier et Brossard [eds], *La Communication non verbale*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé.
- DUBOIS, J. [1973], *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse.
- EFRON, G. [1972] : *Gestures, Races and Culture*, The Hague, Mouton (1<sup>ère</sup> édition 1941).
- EKMAN, P. et W.V. FRIESEN [1969] : « The Repertoire for Non Verbal Behavior : Categories, Origins, Usage and Coding », *Semiotica*, 1, 49-98.
- GUMPERZ, J.J. [1982] : *Discours et Stratégies*, New York, Academic Press.
- KENDON, A. [1972] : « Some Relationships between Body and Speech », dans Siegman et Pope [eds] : *Studies in Dyadic Communication*, New York, Peyamon Press.
- LACROIX, N. [1988] : « Les Mains expliquent », DEA Linguistique, Université Lumière, Lyon 2.
- MCNEILL, D. [1985] : « So you Think Gestures are Non Verbal? », *Psychological Review*, 92, 350-371;
- [1987] : *Psycholinguistics, a New Approach*, New York, Haperand Row.
- MCNEILL, D. et E. LEVY [1982] : « Conceptual Representations in Language Activity and Gesture », dans Jarvella et Klein [eds], *Speech, Place and Action; Studies in Deixis and Related Topics*, Chichester, Wiley.
- RIMÉ, B., L. SHIARATURA, M. HUPET et A. GHYSELINCKX [1984] : « Effects of Relative Immobilization on the Speaker's Non Verbal Behavior and on the Imagery Level », dans *Motivation and Emotion*, 8, 311-325.
- RIMÉ, B. et L. SHIARATURA [1991] : « Gesture and Speech », dans R. Feldman et B. Rimé, *Fundamentals of Non Verbal Behavior*, New York, Cambridge University Press.
- STOKOE, W.C. [1974] : « Motor Signs as the First Form of Language », *Semiotica*, 2, 117-130.
- VAYSSE, J. [1992] : « La Sémiotique des gestes centrés sur le corps et leurs implications langagières dans le site médical », *Sémiotica* (à paraître).
- WUNDT, W. [1973] : *The Language of Gestures*, traduit de l'édition allemande (1900), The Hague, Mouton.



# I



André Martin, Anagramme II, Souvenir de Pina Bausch, (I), photographie couleur, 1,20 x 1,10m, 1987.

know



André Martin, Anagramme II, Souvenir de Pina Bausch, (know), photographie couleur, 1,20 x 1,10m, 1987.



**we**



André Martin, Anagramme II, Souvenir de Pina Bausch, (we), photographie couleur, 1,20 x 1,10m, 1987.

**both**



André Martin, *Anagramme II, Souvenir de Pina Bausch, (both)*, photographie couleur, 1,20 x 1,10m, 1987.



won't



André Martin, Anagramme II, Souvenir de Pina Bausch, (won't), photographie couleur, 1,20 x 1,10m, 1987.

say



André Martin, Anagramme II, Souvenir de Pina Bausch, (say), photographie couleur, 1,20 x 1,10m, 1987.



**a**



André Martin, Anagramme II, Souvenir de Pina Bausch, (a), photographie couleur, 1,20 x 1,10m, 1987.



word



André Martin, Anagramme II, Souvenir de Pina Bausch, (word), photographie couleur, 1,20 x 1,10m, 1987.

# LE GESTE : ENTRE L'ÂME ET LE CORPS

## Réflexion sur la gestualité dans l'art

---

HÉLÈNE TRÉPANIER

La présente étude s'intéresse au sens des gestes et à leur représentation dans l'art. Comment un geste représenté dans l'art peut-il signifier? Comment peut-il être considéré comme un signe? À travers cette problématique est examinée la conception traditionnelle qui voit dans le geste du corps l'expression de l'âme. Cette réflexion retrace certaines études marquantes sur la gestualité dans l'art; l'exemple des *Esclaves* de Michel-Ange éclaire l'analyse qui, *in fine*, dégage le potentiel du geste, sa portée pour l'artiste et aussi pour tous ceux qui refusent au système verbal le droit exclusif de signifier.

This article focuses on the meaning of gestures and their representation in art. How can a gesture represented in art become meaningful? How can it be considered as a sign? These questions lead to an analysis of the traditional conception of body gestures as the expression of the soul. The main studies on gesture in art are re-examined. Using the example of Michelangelo's *Esclaves*, this article points out the potential of gesture and its significance for the artist and all those for whom language does not have exclusive rights over meaning.

*N'obéis pas à mes ordres, obéis à mes silences*  
Thérèse d'Avila

Quiconque s'intéresse à la représentation du geste en peinture ou en sculpture se convainc facilement de la pertinence du sujet dans l'histoire de l'art. Ainsi, le peintre par excellence, Léonard de Vinci, étudie avec rigueur, précision et persévérance les *gestes* des gens autour de lui; le précurseur de la modernité en sculpture, Auguste Rodin, s'attache particulièrement à la signification du geste du corps humain; le maître de l'iconologie, Erwin Panofsky (1939), expose sa méthode par l'exemple du geste d'un homme qui soulève son chapeau; l'auteur de la poétique de l'«œuvre ouverte», Umberto Eco (1967), associe l'évolution des arts plastiques (aboutissant à l'informel) à l'exploration du mouvement et du geste; et E.H. Gombrich (1972), qui a ouvert de façon décisive le champ de la psychologie de la représentation, a analysé avec constance la mise en œuvre du geste dans l'art.

C'est dire l'importance du geste dans l'histoire de l'art mais aussi les nombreuses voies d'approche, les multiples points de vue pour l'étudier, l'interpréter, l'observer. D'une part, des travaux dans la lignée de l'iconologie font ressortir l'histoire de la signification de gestes précis<sup>1</sup>. D'autre part, des travaux plus théoriques s'interrogent sur la mise en œuvre de la gestualité dans

l'art. Mon propos se rattachera à ces deux avenues dans la mesure où il s'intéressera au sens des gestes et à leur représentation dans l'art. Appartenant à la tradition selon laquelle le corps est révélateur de l'âme, les *Esclaves* de Michel-Ange serviront d'exemples à cette étude.

### LE FONDEMENT DUALISTE DE L'INTERPRÉTATION DU GESTE

Au sein de notre culture gréco-judéo-chrétienne, le geste est le plus souvent considéré comme «langage du corps», «expression», «message non verbal» ou «communication visuelle». Il est vu comme l'équivalent du mot, un langage sans voix, silencieux mais, à sa façon, tout aussi signifiant.

Dans une magistrale étude sur *La Raison des gestes* au Moyen Âge, Jean-Claude Schmitt (1990) expose, en conclusion, que le XVIII<sup>e</sup> siècle et sa conception du langage ont donné naissance à une sémiologie et à une anthropologie du geste au XIX<sup>e</sup> siècle. Le geste est alors dégagé de toute la symbolique religieuse du Moyen Âge et vu en tant qu'acte de communication pensé sur le modèle du langage. Cependant la pensée sur le geste au Moyen Âge donne encore aujourd'hui à réfléchir sur des questions toujours actuelles : «le débat de la raison et du corps, de l'ordre (*gestus*) et de la transgression (*gesticulatio*), du langage et de la communication non

verbale, de l'efficacité technique et de l'efficacité symbolique...» (p. 365).

Car si le geste perd son cadre et son fondement religieux (la croyance dans l'efficacité symbolique des gestes rituels, magiques et sacramentels), il ne perd pas pour autant sa fonction de communication et sa virtualité sémantique. L'interprétant fait aussi partie de la culture occidentale où une longue tradition conçoit le geste comme expression des mouvements intérieurs de l'âme, des sentiments, de la vie morale de l'individu. Les gestes exprimeraient ce qui se dissimule chez l'homme, son intérieur (l'âme, ses vices, ses vertus). Aussi porte-t-on généralement une attention privilégiée aux parties les plus expressives du corps : le visage et les mains.

L'ouvrage de Schmitt peut, en fait, être conçu comme une base de réflexion sur le geste en soi<sup>2</sup>. La connaissance du Moyen Âge, comme «civilisation du geste», constitue une entrée dans l'histoire de la gestualité, de sa signification et de ses usages. Mais il ne s'agit pas seulement de «passé» révolu. Sous-jacent à notre vision du monde, le Moyen Âge se prolonge jusqu'à aujourd'hui à travers la conception dualiste chrétienne qui sépare, de façon irrévocable, le corps de l'esprit, la matière de l'âme.

Le principe-clef de toute l'anthropologie médiévale tient à ce que «l'homme y est défini comme l'association d'un corps et d'une âme». Et cette association correspond à «une conception générale de l'ordre social et du monde, tout entière fondée sur la dialectique de l'intérieur et de l'extérieur» (p. 18). Or, les gestes rendent compte de cette dialectique. Ils dévoilent au-dehors les mouvements intérieurs de l'âme invisible.

Parler du geste ne va pas sans parler aussi du corps. Le corps, dans le christianisme, porte une définition ambiguë. Il est «prison de l'âme», «l'occasion du péché», «il freine l'homme sur la voie du salut»; les gestes sont négatifs dans la mesure où ils expriment et prolongent le corps. Cependant, le corps est aussi le lieu du salut, notamment par des gestes de repentir et de charité. «Pour le chrétien, le corps est comme un mal nécessaire» (p. 18). Dieu s'est incarné, il a pris corps d'homme par l'Incarnation du Fils de Dieu, venu sauver l'humanité déchue. Il faut ainsi reconnaître l'efficacité symbolique, la valeur sacrée des gestes des hommes ou de certains d'entre eux — les prêtres, les mystiques. En fait, si de mauvais gestes existent (*gesticulatio*), à plus forte raison de bons gestes (*gestus*), à l'exemple du Christ rédempteur, doivent-ils être pratiqués. Car s'ils sont disciplinés, les gestes peuvent guider l'âme et l'élever vers Dieu. Ils doivent être soumis, «modestes», conformes à une morale intériorisée qui bannit les débordements (p. 358). Ils demeurent les serviteurs plus ou moins dociles, plus ou moins nécessaires à la Parole: conséquence logique de la longue tradition de spiritualisation de la parole et de la langue qui marque la pesanteur du corps, lieu du péché. Il va sans dire que la gestualité, au Moyen Âge,

sera toujours interprétée selon la rationalité propre à cette société : la raison théologique.

Si l'on regarde, dans ce contexte, les sculptures gothiques, les longs gestes étirés, contorsionnés, comme déchirés de ces statues prennent sens. Tandis que

le paganisme hellénique [écrit Panofsky (1939, 1967)] — du moins tel qu'il est reflété par l'art classique — considérait l'homme comme une unité parfaitement intégrée de corps et d'âme, la conception judéo-chrétienne de l'homme se fondait sur l'idée d'une «argile matérielle» qui fût associée par force, ou même par miracle, à une âme immortelle. (p. 42)

Ainsi, Wölfflin (1989) avait pu interpréter le style gothique — «là où est fortement ressenti le besoin pour le corps de vivre d'une certaine manière» — où chaque muscle figuré est tendu, le mouvement «précis et net», les corps grands et élancés, comme la représentation des aspirations de l'homme vers Dieu et de son mépris du corps (p. 171). De la même façon, pour Simmel (1990), les sculptures gothiques sont un écho de «la passion de l'âme religieuse qui n'avait pas le sentiment d'appartenir à ce corps» (p. 79), matérialité solide et autosuffisante. Les corps des sculptures, au sein de ce radicalisme chrétien, sont un paradoxe en soi. Car seule l'âme devrait être représentée. Ce corps ne peut porter l'âme qui s'élève, si elle n'habite pas déjà la transcendance. Les corps minces, effilés et tordus s'avèrent ainsi le pendant de l'ascèse où «le corps n'est pas là tout en étant là». «Par les gestes physiques, l'âme exprimait son incapacité à s'exprimer et le corps étant seulement là pour que l'âme s'en éloigne, ses mouvements l'éloignaient en quelque sorte de lui-même» (p. 79-80).

#### Chez les théoriciens de l'art : LE GESTE RÉVÉLATEUR DE L'ÂME, OU LE GESTE COMME SIGNE

Cette conception, qui considère les gestes comme signes de l'âme, se prolonge dans l'histoire de l'art. Elle participe toutefois d'un esprit nouveau à la Renaissance (Chastel, 1961: 430), bien identifiable dans la théorie de l'art. Le *moto*, pour un artiste du temps, possède deux aspects : le mouvement visible et l'émotion cachée. Les *moti* sont des mouvements du corps aptes à communiquer ceux de l'âme, «l'affect intérieur» «par empathie immédiate» (Chastel, 1980: 416). Alberti prescrivait : «Coi movimenti delle membra mostran movimenti dell'animo»: montrer par le mouvement du corps les mouvements de l'âme. Et Léonard développe : «Le bon peintre a essentiellement deux choses à représenter : le personnage et le contenu de sa pensée» : «l'omo e il concetto della mente sua» et il «ne peut exprimer les idées que par les gestes et les mouvements des membres»<sup>3</sup>. Enfin, Vasari, en 1550, vante particulièrement, chez les fondateurs de la *maniera moderna*, la fonction du geste



qui permet d'exprimer «une merveilleuse diversité d'émotions (*affetti*)» (Blunt, 1956: 62).

Le Quattrocento, explique Chastel (1961), a découvert la séduction du «mouvement» et de la force «dynamisée»; «un des points les plus originaux du Platonisme florentin fut son insistance sur le fait que toute forme visible est vivante, animée et dotée de mouvement» (p. 309). Dans l'art, c'est là le fondement esthétique d'une peinture qui n'exprime pas une condition ou une qualité, mais une essence, un «être». Car le principe de tout mouvement est l'âme; ces notions s'avèrent indissociables. L'agitation du corps vivant est le langage de l'âme. Selon Ficini, les figures en mouvement, la danse, la mobilité sont un signe efficace des mouvements de l'âme.

Trois siècles plus tard, cette conception aboutit – bien que la notion d'âme diffère de celle du néo-platonisme et de celle de Léonard<sup>4</sup> – au conflit entre, d'une part, le «noeud secret» selon Félibien qui sera suivi par De Piles, Du Bos et Condillac et, d'autre part, Le Brun et sa typologie de gestes. Démoris (1986), étudiant «Le langage du corps et l'expression des passions de Félibien à Diderot», montre les deux voies par lesquelles les critiques d'art et les artistes du XVIII<sup>e</sup> siècle ont conçu le langage du corps. Pour les uns comme pour les autres, le corps, au point de départ, signifie autre chose que lui-même; il est signe de passions, de mouvements de l'âme. Cependant, tandis que Le Brun adhère au *Traité des Passions* de Descartes et élabore pour l'art pictural une typologie monosémique de gestes renvoyant à des passions spécifiques, Félibien déclare la vanité de toute typologie. Pour Félibien, il existe un noeud secret entre corps et âme, entre beauté et grâce, entre théorie et pratique, qui donne droit et puissance à la communication non verbale du corps et de sa gestualité. Dans le domaine de l'âme, les mots et la raison sont confrontés à leur limite. L'artiste possède alors la liberté d'employer son imagination à explorer l'infini des possibles au sein du réel, aussi à sonder le silence autour de l'âme qui se manifeste par la gestualité.

Cette difficulté : donner un sens au geste ou exprimer le sens par le geste, amène Gombrich (1972) à remarquer que la liste des gestes utilisés dans les œuvres maîtresses du passé offre un éventail très limité. L'exigence de clarté conceptuelle rattachée à la représentation du geste règle la plupart des œuvres et donc empêche souvent l'élaboration de figures originales, complexes ou ambiguës<sup>5</sup>. Par exemple, le développement de l'art chrétien a donné lieu à des méthodes conceptuelles et à une nouvelle catégorisation de gestes symboliques standards. L'art a eu longtemps pour «fonction primordiale de présenter, perpétuer, imposer, enseigner ces signes primordiaux que nous ne connaissons guère d'ailleurs qu'à travers lui»; il s'agit de quelques gestes privilégiés, «dotés d'une forte évidence», tels les gestes de la prière, celui du silence et l'admonition par l'index. Le besoin de

messages parfaitement clairs ('script for the illiterate', selon l'expression de Gombrich, 1972) – la vérité du Christ – empêche le jeu subtil d'effets plastiques et thématiques. Par ailleurs, le souci de la narration en peinture, l'illustration d'un récit familier, l'*Illiade* par exemple, a apporté «un nouveau répertoire de gestes proches de la mimique». Dans ce type de peinture, les gestes sélectionnés pour être compris sont nécessairement des gestes «stéréotypés, répétitifs, tous construits et codifiés dans le vécu» (Chastel, 1987: 13).

En fait, le style des mouvements dans l'art dépend de plusieurs variables «including the current level of emphasis, or the demand for restraint which varies in its turn not only from period to period and nation to nation but also from class to class» (Gombrich, 1972: 387). Et durant certaines grandes périodes de l'art, les artistes considéraient comme leur devoir de rendre leurs personnages picturaux «parlant» à travers leurs gestes («speak through gestures»). Dante décrit comme des *visibile parlare*, des paroles visibles, certaines représentations de scènes du *Purgatoire*, car les attitudes des figures reflètent clairement leur pensée. Léonard observe les mimiques des gens qui l'entourent dans le but de créer, à partir des motifs recueillis, «des compositions où le langage serait intégralement suppléé par des gestes» (Chastel, 1987: 14). D'ailleurs, l'*Adoration des Mages* et la *Cène*, avec l'action intense de ses cent trente doigts, témoignent de cette conception. Pour Gombrich (1972: 390), Rembrandt est unique dans l'histoire de l'art car il a découvert et développé le parfait milieu entre le geste pictographique, non ambigu et non réaliste des premières œuvres chrétiennes et la représentation indéterminée de mouvements énigmatiques.

Il existe ainsi des gestes hiératiques et conventionnels à fonction mnémotechnique, dont le sens ne comporte aucune ambiguïté, valeur psychologique ou tension dramatique qui pourraient brouiller ce sens. Cependant, pour ces nombreux artistes et critiques d'art, à travers l'histoire, le geste est aussi révélateur des passions ou des mouvements de l'âme. Or, dans ce dernier cas, selon des termes plus modernes, le geste serait un «signe» dont le signifiant est identifiable et concret : un mouvement du corps, et dont le signifié est insaisissable et invisible : un état d'âme, une passion, une idée. Suivant cette perspective, le geste, qu'il soit conventionnel ou «expressif», spontané et vague, serait un analogue du mot : un signe arbitraire et fonctionnant à l'intérieur d'un code signifiant.

Les études dans la lignée de l'iconologie se rangent derrière cette conception. En effet, si, pour Panofsky, l'art est un signe (1939, 1967: 21), le geste représenté dans l'art ne l'est pas moins. Le geste et la posture, comme manifestations de la nature et de la condition des humains, ainsi que les gestes conventionnels, servent la communication et sont donc déchiffrables. Selon le système iconologique à trois niveaux de signification de Panofsky, ces gestes se rangent dans le registre expressif

du premier niveau de sens. Mais en ce qui concerne les gestes conventionnels, l'historien doit effectuer une transition vers le deuxième palier (signification secondaire ou conventionnelle), car ces gestes sont spécifiques à une culture et inintelligibles dans un autre contexte. De plus, dans certaines œuvres d'art, le geste peut aussi porter une «valeur symbolique» : être le motif d'un concept ou thème abstrait, et donc appartenir au troisième niveau de signification (intrinsèque ou contenu).

Diverses études sur la gestualité coïncident avec ces paramètres. Daniel Arasse (1981) étudiant le geste de l'index dans l'œuvre de Michel-Ange<sup>6</sup>, Schapiro (1973) analysant la représentation des gestes à partir d'illustrations de passages bibliques<sup>7</sup>, Barash (1976) retraçant du Moyen Âge à la Renaissance l'histoire du geste du désespoir ou présentant les gestes dans l'œuvre de Giotto (1987)<sup>8</sup> considèrent le geste comme un signe. Car sa «production sémiotique est saisissable "en tant que signification figée et représentée"» (Kristeva, 1968). Le geste peint ou sculpté n'est plus à proprement parler un geste; il est intégré à l'ensemble codé de la représentation figurée, et on pourrait parler ici du déchiffrement d'une «gestuelle figurée» ou d'une «gestuelle iconisée» (Arasse, 1981: 7).

Un geste est un signe lorsqu'il est considéré comme un mot. Le geste, comme le mot, pour porter un sens doit figurer au sein d'un monde dont le fondement dualiste est constitué de signifiants et de signifiés, deux réalités distinctes bien qu'inséparables. De même, le geste fonctionne à l'intérieur d'un système signifiant, un code général de la gestuelle figurée : la tradition artistique, le style de l'artiste, la culture de l'époque. Ainsi le geste acquiert une signification dans ce code mais aussi dans «l'ensemble de la pose, de la configuration où il fait figure», que ce soit dans un tableau ou une sculpture. Il ne faut pas oublier, cependant, que le sens d'une gestuelle figurée peut provenir de «la variation particulière que cette figure introduit dans le code» (Arasse, 1981: 9), dans la subversion, le brouillement du code. En dernière analyse, toutefois, le code donne inévitablement le sens à la modification.

Par exemple, Schapiro (1973) montre que, dans la représentation picturale d'un texte biblique — des premières œuvres chrétiennes à celles de la Renaissance —, les gestes ont une expression littérale et symbolique connue des spectateurs contemporains comme des artistes. Le contexte, le code, est donné par des indices situationnels qui sont familiers aux membres de la culture donnée. Les variations dans l'illustration d'un même texte sont dues à des changements dans son interprétation. Le sens symbolique d'un geste peut alors varier; il peut même disparaître. Et cet affaiblissement sémantique est observable à travers une modification gestuelle.

Comprendre le langage des émotions à travers les gestes, comme toute autre compréhension, présuppose une connaissance du langage et donc la capacité de

saisir les alternatives possibles de l'artiste. Ni la communication, ni l'expression ne peuvent fonctionner dans le vide : sans comparaison et mise en contexte. De là l'importance des techniques de contrôle («principe régulateur de l'interprétation») dans la méthode de Panofsky. Les interprétations doivent être vérifiées selon «l'histoire du style»<sup>9</sup>, l'«histoire des types»<sup>10</sup> et l'«histoire des symptômes culturels, ou «symboles» en général»<sup>11</sup>. Mais là résident aussi les limites de l'iconologie. Car certaines œuvres illustres ne cessent d'être discutées, par exemple les Jérôme Bosch ou les Michel-Ange, malgré toutes les connaissances des codifications requises. Ainsi la lecture iconologique de ces œuvres dépend en grande partie de ce que Panofsky appelle «l'intuition synthétique» : «familiarité avec les tendances essentielles de l'esprit humain» (Panofsky, 1967: 31) : notion qui pose problème, comme l'explique pertinemment Robert Klein (1970) :

Aussi longtemps que l'iconologie est une sémantique, elle peut nécessiter dans son application du feed-back et une certaine circularité «méthodique»; mais lorsque le sens même des signes et le niveau de signification auquel on s'arrête dépendent d'une clef qui n'est plus de la nature d'un signe ou d'un opérateur clairement définissable, on entre dans le cercle proprement herméneutique de la précompréhension. (p. 372)

#### *Les Esclaves de Michel-Ange :* DU CORPS À L'ÂME, DU GESTE AU SENS

Michel-Ange exécute ses œuvres dans un cadre où la théorie de l'art conçoit le geste comme révélateur de l'âme ou de l'essence intérieure. Aussi interprète-t-on, le plus souvent, les gestes de ses œuvres en tant que «signes». Toutefois, les diverses analyses de ses sculptures montrent, en même temps, les limites de cette conception. Les œuvres de Michel-Ange exigent à la fois la «précompréhension» dont parlait Klein et l'acceptation qu'une incertitude, qu'un silence demeurent autour d'elles.

À la Renaissance, «les gestes expressifs sont [avec la perspective] l'un des deux grands moyens à la disposition du peintre pour susciter des réactions comparables à celles du vécu» (Chastel, 1987: 10). Le geste offre pour la peinture ou la sculpture du temps un outil privilégié de l'«expression», un des moyens par lesquels l'artiste peut transmettre le sens du récit ou du thème que doit faire entendre cette «poésie muette» (Arasse, 1981: 7). Le geste constitue une «forme symbolique»: «que le style soit condensé et statique — ce qui entraîne une codification rigoureuse — ou déployé et dynamique — avec un répertoire formidablement enrichi» (Chastel, 1987: 10). Les principes de la théorie de l'art, dont le fondement est de rendre visible l'Idée, sous-tendent la représentation du geste. Les néo-platoniciens voient dans le symbole un signe magique ou expressif, reflet de l'Archétype, présence atténuée de l'intelligible.



Esclave mourant et Esclave rebelle (1513-1516), dans R. Coughlan, *Michel-Ange et son temps. 1475-1564*, New York, Time-Life, 1972.

Les œuvres de Michel-Ange, exception faite de ses toutes dernières créations, reflètent ses convictions néo-platoniciennes. Elles n'offrent pas des illustrations des théories de Ficin mais elles y puisent des symboles. On connaissait à la Renaissance les *Esclaves enchaînés* en tant qu'allégories morales. «On les employait pour symboliser l'âme humaine non régénérée, asservie à ses désirs physiques» (Panofsky, 1967: 279). De même, chez Michel-Ange, la violence des mouvements des quatre *Esclaves* inachevés et la puissance de leur volume figurent l'âme qui veut échapper à l'esclavage de la matière, «carcere terreno» qu'est le corps : prison terrestre de l'âme immortelle.

Bien que Michel-Ange cherche la Beauté — le reflet venu de l'éternelle source de toute réalité selon Ficin — à l'intérieur même de la pierre pour ensuite lui donner la forme d'un corps humain, il confronte toujours la pesanteur et l'inertie de la matière emprisonnante. Les *Esclaves*, dans le projet initial du Tombeau de Jules II, paraissaient au nombre de vingt «dans toutes les attitudes de révolte et d'épuisement» (*Ibid.*: 280). Ces figures reprennent ainsi les conceptions de Ficin pour qui, l'âme après sa descente dans le monde matériel

est condamnée à prendre pour organe un corps vil, est ballottée de haut en bas dans une anxiété permanente; qu'il est souvent assoupi et toujours aliéné; de sorte que *nos mouvements, nos actions*

et nos passions ne sont que vertiges de malades, songes de rêves et délires de fous.

(*Ibid.*: 280)

La technique de Michel-Ange donne lieu à des sculptures aux gestes violents et contraints. Les deux plans en *contrapposto* et l'aplomb qui tombe sur les deux jambes pliées donnent l'impression d'un effort, comme si un poids énorme, celui du corps, reposait sur les jambes. Mais ce corps tordu, toujours ramené vers le bas, semble vouloir s'élever (une hanche est saillante et l'épaule du même côté prolonge le mouvement). Par les lignes obliques contrastant avec les angles droits des lignes directrices et les courtes contre-hachures rectilignes, ces «masses compactes», où perce très peu d'à-jour entre les bras et le corps, évoquent «une muette lutte à mort entre forces à jamais entrelacées.» (*Ibid.*: 260).

Selon Rodin (1911, 1967), le «langage spirituel» de la technique de Michel-Ange signifie que cet artiste de la Renaissance est l'aboutissement de toute la pensée gothique. On retrouve aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles cette forme de console : «ce retrait du thorax, ces membres plaqués contre le torse et cette attitude de l'effort» (p. 171). Les *Esclaves* représentent — explique Rodin — le reploiement de l'âme sur elle-même, la lutte contre les chaînes de la matière, la vie éphémère du corps dont l'âme veut se défaire. Comme plusieurs critiques et historiens de l'art, Rodin voit dans les gestes contenus et entravés de ces *Esclaves* l'impossibilité pour l'âme d'échapper à sa «prison» qu'est le corps. Tandis que les statues grecques signifiaient bonheur de vivre, quiétude, grâce, équilibre, raison, les *Esclaves* de Michel-Ange révèlent une lutte sans issue entre les forces spirituelles et physiques.

En fait, les sculptures de Michel-Ange ne sont pas excessivement gestuelles (et on pourrait ajouter que plusieurs d'entre elles sont inachevées). Ces figures, écrit Simmel,

sont la plupart du temps assises ou couchées — postures en contradiction directe avec les passions de leur âme. Mais avec cette retenue, cette compression, pour ainsi dire, de l'attitude et du contour, elles expriment le jeu antagoniste, la tension interne de leurs principes vitaux et puissance vaincue-victorieuse de chacun d'eux de manière bien plus vigoureuse que n'importe quel geste explosif ne pourrait le faire. (1990: 37-38)

Pour Simmel, la tension des formes dans les *Esclaves* de Michel-Ange, l'instabilité des poses, les gestes contenus et comme pris dans la pierre évoquent un tragique qu'avait perçu Héraclite. Car, selon le philosophe grec, «le monde, dans sa totalité, est résolution des contraires et produit de la lutte» (p. 44). Chez Michel-Ange, l'aspiration vers le haut aliénée par la force qui la tire vers le bas engendre des formes closes sur elles-mêmes, des unités constituées de violentes tensions et de mouvements contraires. Tragiquement, la lutte entre les éléments



qui veulent se détruire mutuellement est un principe créateur et façonnant.

Dans cette perspective, le geste est-il âme ou corps, principe libérateur ou matière oppressante? Le geste permet-il à l'âme de s'exprimer ou l'entrave-t-il dans sa lévitation? Il reste, malgré et contre tout, ce qui donne lieu à l'œuvre, le moyen terme où la lutte prend place et où se résolvent les forces opposées. C'est le grand paradoxe de l'artiste qui veut atteindre le transcendant et l'immatériel en s'attaquant au contingent et au dégradé, c'est la contradiction de celui qui, par le geste, veut exprimer l'âme. Michel-Ange, de ce fait, était beaucoup commenté par ses contemporains et même ses admirateurs étaient souvent dépassés par ses créations. Tous reconnaissaient qu'il s'agissait d'un artiste difficile. Cette obscurité, souvent délibérée, de Michel-Ange, explique Chastel (1961: 509), limite inévitablement les chances de l'exégèse. Elle impose une mise en question de l'attribut de signe au geste ou, du moins, elle exige une ouverture, un élargissement de la dimension univoque des rapports signifiant/signifié. Car chez Michel-Ange, le geste est un outil pour l'expression, mais il s'avère polysémique et entretient le brouillage des codes.

#### LE GESTE :

*un signe non réductible au signe verbal*

Il est significatif, pour notre propos, de voir, avec plusieurs commentateurs, que la foi initiale de Michel-Ange en la Beauté physique sortie de la matière brute «per forza di levare»<sup>12</sup>, cette croyance en une métaphysique du nu où se manifeste la «présence du spirituel dans le matériel» (Panofsky, 1967: 264), se conclut à la fin de sa vie par une adhésion au christianisme pur. Comme si, après tant d'années consacrées à sculpter la forme humaine, le corps et la gestuelle s'avéraient inaptes à traduire l'âme, l'essence supérieure, le rayon venu de l'Unique que pressentait Michel-Ange. Ce parcours qui va de l'amour de la Beauté physique au spiritualisme se traduit dans sa dernière œuvre, la *Pieta Rondanini*. Là, bien qu'inachevée, on saisit le désespoir exprimé par Michel-Ange dans ses ultimes poèmes. Il écrit sa détresse d'avoir consacré sa vie à ce qui jamais le satisfera et ainsi le perdra : la matière, le mouvement du corps, la beauté physique. Les notions mêmes qui soutenaient sa foi alimentent son tourment devant Dieu et la mort. La *Pieta Rondanini* est privée de tout attribut corporel. On ne voit que des silhouettes dématérialisées : Marie et son fils imbriqués dans une même pierre qui s'élève, sans aucun bras, aucune main, aucune expression pour troubler cette intensité glacée qui monte.

Bien que la nature de son insatisfaction soit distincte de celle de son adversaire, Léonard se bute, lui aussi, à l'ambiguïté de la représentation du geste. Les gestes dévoient la quête du sens qu'avait entreprise Léonard. Le geste le place devant le mystère. Car, observe Baxandall (1985), même si Léonard «insiste sans relâche sur la né-

cessité de distinguer les mouvements les uns des autres, il éprouve une difficulté naturelle à décrire avec des mots les mouvements particuliers qu'il entend signifier». Il avait le projet de décrire les mouvements de «la colère, la peine, la frayeur subite, le chagrin, la panique, le désir, l'autorité, l'indifférence, la sollicitude, et ainsi de suite», mais il n'y parvint jamais vraiment (p. 96).

En fait, un doute s'installe réellement à savoir si le geste doit être considéré comme un signe lorsque, par exemple, devant une œuvre comme celle d'Ernst *Au Rendez-vous des amis*, on se pose la question du sens de tous les gestes des personnages représentés. Ces gestes provoquent le spectateur à vouloir «lire» le tableau. Mais le code semble demeurer inconnu, impossible à déchiffrer. Elizabeth Legge (1987) montre qu'Ernst, dans cette peinture, conteste la conception traditionnelle de l'art selon laquelle une relation évidente et presque toujours univoque existe entre le geste conventionnel et sa signification. Les gestes ne sont peut-être pas faits pour être «lus», le geste possède peut-être un sens en soi, clos sur lui-même et se suffisant à lui-même. D'ailleurs, Legge mentionne qu'Ernst s'est inspiré des gestes sans intentionnalité des fous pour sa peinture. Elle montre aussi l'influence des réflexions de Jean Paulhan. À cette époque, Paulhan se penche sur le langage et la nature du signe. Selon lui, les mots ne sont pas, comme on est tenté de le croire, des traducteurs de notre pensée, mais des choses en soi n'ayant pas de sens inhérent. Le tableau d'Ernst serait ainsi une sorte de complément visuel aux conceptions de Paulhan sur le langage. Ernst conteste la codification en la vidant de tout contenu, en créant des relations équivoques et impossibles entre le signifiant et le signifié : un système gestuel sans fonction, un «sign langage» qui défie la lecture.

Or, plus près de nous, comme pour rappeler la fonction expressive du geste, le tachisme et l'«Action Painting» ont rendu la trace du geste graphique de l'artiste, et non pas le geste dans le contexte narratif de la peinture, signifiante d'émotion. Selon Pollock, le geste possède un sens intense mais entièrement subjectif, qui ne peut être communiqué à autrui de façon intelligible ou selon des critères logiques et objectifs. Le geste évoque un inconnu, un inconscient; sa pratique porte un sens libérateur, un sens distinct de celui structuré par la parole.

#### LE GESTE ENTRE LE SIGNIFIÉ ET LE SIGNIFIANT, ENTRE L'ÂME ET LE CORPS

«Il ne manque que la parole» : cette formule traditionnelle pour vanter une œuvre d'art qui semble «vraie» suggère que l'art, la peinture et la sculpture, serait un champ d'étude privilégié pour celui qui étudie la «communication non verbale». L'art, par ses techniques et moyens, a acquis la réputation d'exprimer<sup>13</sup> les émotions humaines (Gombrich, 1972: 373). À la Renaissance, par exemple, on considérait «le geste expressif, [comme] porteur privilégié de la charge psychologique». «Il



est le grand responsable de la capacité affective de la composition» (Chastel, 1987: 9). Plusieurs sujets traditionnels de l'art occidental permettent d'étudier ce «discours visible», selon la belle expression de Dante dans la *Divine Comédie*.

Mais Lyotard et d'autres critiques contemporains protestent contre «l'oeil écoute» de Claudel. Lyotard (1971) oppose une philosophie du visuel signifiant en soi, sans recours à la parole comme système de référence. Le visible, selon Lyotard, n'est ni lisible, ni audible, ni intelligible. Cette conception du «donné» à «voir» et non à «comprendre», ce «donné» lieu du «désir» et non du «déchiffrement» demande que l'on se détache de la tradition qui, depuis Platon, ne peut considérer le «sensible» que comme un «moins être». Elle implique aussi un effacement «du drame du chrétien d'éprouver désir et plaisir dans le sensible» (p. 10).

Dans ce contexte, le geste ne peut plus se définir comme un signe dans le sens que Saussure avait donné au «mot» comme «signe». La signification langagière implique un réseau de discontinuités et d'exclusions donnant lieu à «une dialectique immobile» «où ne sont jamais confondus le pensant et le pensé». Le geste serait, au contraire, un lieu de passage du signifiant au signifié, du signifié au signifiant. Car, le geste est «l'expérience d'un sens où le senti et le sentant se constituent dans un rythme commun comme deux franges d'un même sillage et où les constituants du sensible forment une totalité organique et diachronique» (*Ibid.*: 20).

Le geste procède ainsi d'un autre espace signifiant que celui de la linguistique. Son sens ne peut «résulter du jeu normal des données sémantiques et/ou syntaxiques mais [...] de leur transgression». «[...] une force agit dans l'espace linguistique et met en relation des pôles qui y étaient isolés» (p. 286). De la même façon, le geste, selon Kristeva (1968), est une *pratique* de désignation, d'indication d'action. Il n'a pas comme fonction de signifier mais d'«englober (dans un même espace sans dichotomie esprit/matière, idée/mot, signifié/signifiant) disons dans un même texte sémiotique, le «sujet», l'«objet» et la pratique» (p. 53). Le geste de type «indicatif» n'est pas signifiant. Il ne signifie que dans un «après» lorsqu'il est mis en œuvre par les mots et leur structure. Le geste, en tant que «pratique», pour Kristeva, «instaure des relations, élimine des entités»; il s'agit d'«une activité antérieure au message représenté et représentable». Cette conception permet d'étudier la gestualité en mettant entre parenthèses la signification (p. 54). Du coup, elle fait vaciller la notion du geste en tant que signe. Elle propose un élargissement, une ouverture, qui donne lieu à une fusion ou à une désintégration des contraires.

Il est inquiétant d'étudier le geste car il finit toujours par échapper à toute définition précise, à toute équivalence avec le mot. Même en art, le geste fixé, «iconicisé» conteste le sens univoque. Car un geste

demeure toujours ambigu à moins d'être un geste conventionnel et utilisé comme tel ou de participer à une tradition picturale de modèles connus<sup>14</sup>. L'impossibilité de classer tous les gestes et de leur donner une signification univoque dérange et déstabilise nos convictions rationnelles. La conception traditionnelle qui voit dans le geste figuré un signe de l'âme ou des passions laisse déjà entendre le flou sémantique autour du geste; «âme» et «passions» sont des notions élastiques, des syntagmes variant sémantiquement selon les diverses interprétations philosophiques, psychologiques et autres, à travers l'histoire. En fait, les gestes dérogent au système signifiant verbal.

Le geste détruit le dualisme qui ne nous permet pas de concevoir le monde comme une unité. Il recompose sans cesse «les couples opposés» (Simmel, 1990: 15) qui nous sont familiers : signifiant/signifié, corps/esprit, matière/âme, substance stable, définitive et pesante/mouvement fluide, ludique ou ascendant. Car, paradoxalement, le mouvement extérieur et visible qui définit le geste, viendrait, ou plutôt, tiendrait d'un mouvement intérieur, invisible, un élan immatériel. Le geste est le seul lieu commun de notre être qui vaille également pour notre corps et notre âme, c'est lui qui colmate la brèche, la déchirure entre ces deux pôles distincts définissant l'homme de notre civilisation. Michel-Ange, devant la mort, a opté pour le pôle spirituel dont l'issue esthétique fut la fragmentation et la désincarnation...

Il y a des gestes raisonnés, conventionnels, régis par la volonté de l'homme et dont on connaît le sens précis. Ces gestes servent la communication, le corps social. Mais existent aussi des gestes imprévus, équivoques, ambigus, énigmatiques, qui échappent à notre raison et au sens. Ces gestes souvent individuels dérangent le cadre anthropologique des gestes raisonnés, ils donnent à penser à une relation théologique ou à un inconnu insaisissable. C'est un antagonisme important au Moyen Âge : *gesticulatio* (débordements, désordres, vanités, déraison, péchés) / *gestus* (relations sociales, rituels, communications interpersonnelles, raison, prière). Réfléchir sur le geste, sur ce qui peut échapper à notre saisie, c'est ouvrir la voie à l'inconnu, à une part de l'âme qui ne se révèle pas : ce que les clercs du Moyen Âge nommaient «l'Ennemi qui se saisit de la raison et du corps de l'homme pour lui donner ses gestes fous» (Schmitt, 1990: 362). Étudier le geste en art, c'est aussi risquer d'ouvrir la voie à un autre langage, souvent étrange, celui du corps.

- 
1. Élaboration de typologies des expressions gestuelles en privilégiant la signification ou la forme des gestes :
    - à partir de gestes, préciser leur signification;
    - à partir de significations, rattacher des gestes correspondants;
    - étude des gestes dans l'œuvre peinte d'un artiste;

- étude d'un geste (la douleur, la méditation, par exemple) à une époque donnée, etc.
2. Cet ouvrage se révèle comme étant une source riche et passionnante d'informations sur la gestualité au Moyen Âge. Comme l'explique l'auteur dans son introduction, il s'agit moins d'une typologie des gestes et de leurs significations que d'une réflexion, basée sur des documents textuels et iconographiques de l'époque, sur la «raison» des gestes: pourquoi faire des gestes, que signifie faire des gestes, pour qui et dans quelle situation? La question de l'auteur est globale: «qu'est-ce que faire un geste au Moyen Âge?» (p. 23). «Comment et par qui les gestes furent-ils non seulement accomplis, mais pensés, jugés, interprétés, classés? Y eut-il même au Moyen Âge une ou des théories du geste? À travers ces jugements, quels modèles culturels, quelles attitudes à l'égard du corps, quelles conceptions des rapports sociaux se sont exprimées?» (p. 24). La recherche embrasse la culture médiévale dans sa globalité et dans sa durée historique: «de sa fondation vers le III<sup>e</sup> siècle au tournant des XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles, moment où la féodalité laisse la place à l'État moderne et où l'hégémonie culturelle de l'Église est résolument mise en cause par les laïcs» (p. 24).
  3. Chastel (1961) ajoute que, selon Alberti, la mesure doit être respectée et les «movimenti soavi e grati» sont loués tandis que les gestes excessifs de Donatello s'avèrent déplacés. Pareillement, Léonard fonde sa peinture sur quelques gestes-clefs: «Les mains et les bras, écrit-il, dans toutes leurs opérations doivent révéler, autant que possible, l'intention du personnage, car l'esprit saisi d'une affection recourt à eux pour traduire dans ses mouvements ce qui l'occupe. [L'immobilité,] qui est un grand défaut chez les vivants, est pire encore chez les figures peintes: si leur auteur ne les assiste pas en leur prêtant des gestes animés convenant à leur intention supposée on dirait qu'elles sont deux fois mortes [...]» (p. 430). Léonard prévient aussi les excès. Le jeu des muscles doit illustrer une expression retenue. Le mouvement est doux et continu pour atteindre une sorte d'impersonnalité, distance nécessaire au grand art (p. 312).
  4. Pour les néo-platoniciens, «l'homme est composé de corps et d'âme, le corps étant une forme inhérente à la matière, l'âme une forme qui lui est seulement adhérente». L'âme possède cinq facultés réparties entre l'*anima prima* (reproduction, nutrition et croissance, les cinq sens, l'imagination) et l'*anima secunda* (la raison et l'intellect). L'intellect participe de l'*intellectus divinus*, il est «l'âme immortelle de l'homme» «en état de malheur constant dans le corps», «emplit d'une nostalgie sans fin qui ne connaît nul repos avant qu'elle ne «retourne d'où elle est venue» (Ficin)» (Panofsky, 1967: 211). Pour Léonard, l'âme n'est nullement esclave du corps; «c'est le corps, ou, plus précisément la «quintessence» de ses composantes matérielles qui est tenue dans l'esclavage de l'âme». La mort ne permet pas à l'âme de regagner «le royaume d'où elle est issue»; mais elle permet la délivrance des éléments qui étaient maintenus ensemble par l'âme et leur retour à leur patrie (*Ibid.*: 365-366). La notion d'«expression» chez Michel-Ange et chez les néo-platoniciens est opposée à la «théorie classicisante» de Le Brun «selon laquelle une figure n'est expressive que si le spectateur peut percevoir distinctement non seulement ce qu'est le personnage, mais même ce qu'il pense» (*Ibid.*: n. 1, 265). La beauté des figures de Michel-Ange se veut le reflet brouillé, comme en «un miroir», sans «pensées conscientes ni d'émotions définies» de l'Unique, de la lumière divine (*Ibid.*).
  5. Gombrich montre bien, par ailleurs, le danger de la sur-interprétation. Souvent les images ou les couleurs, de même que les gestes, en peinture ne sont là que pour participer aux règles plastiques de l'ensemble de la fresque, et ils ne s'insèrent dans le «système général de la signification qu'éventuellement ou secondairement». En fait, peu de traits possèdent une signification traduisible ou une intention signifiante (dans Arasse, 1981: 7).
  6. Cette analyse expose aussi avec justesse la difficulté de représenter visuellement, et plus précisément, gestuellement, la nature du rapport entre l'homme et Dieu, entre la créature et son Créateur. Car ce rapport se définit par l'absence, la perte, l'incommunicabilité. Même si un contact privilégié s'établit entre l'Être et la créature, entre l'essence et l'homme, ce contact prend la forme d'une révélation: souvent une lumière intense (vue par les contemplatifs) ou une parole originelle (entendue par les prophètes), l'une et l'autre intraduisibles par l'écriture ou la peinture, ni par la gestualité écrite ou peinte.
  7. L'auteur étudie la représentation picturale de deux textes bibliques: l'histoire de Moïse qui, lors de la bataille contre les Amalécites, élève ses mains pour assurer la victoire (Exode 17: 9-13) et le chapitre 48: 13-19 de la Genèse qui décrit la bénédiction des fils de Joseph par Jacob.
  8. Les analyses de Barash expliquent en détail des gestes spécifiques figurés dans l'art, leurs sources littéraires et iconographiques à partir de l'Antiquité. Barash sait distinguer les nuances des gestes, les décrire dans leur forme, leur contexte, leur position et déduire ainsi leur sens ou leurs significations possibles.
  9. Enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des objets et événements ont été exprimés par des formes.
  10. Enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des thèmes ou concepts spécifiques ont été exprimés par des objets et événements.
  11. Enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, les tendances essentielles de l'esprit humain ont été exprimées par des thèmes et concepts spécifiques (Panofsky, 1967: 31)
  12. Les figures de Michel-Ange sont conçues par rapport à un bloc rectangulaire où la figure émerge de la pierre comme elle pourrait, en marchant vers le rivage, sortir de la mer. La sculpture, pour Michel-Ange, se définissait «per forza di levare» (en attaquant directement la pierre) — pour lui, toute œuvre produite «per via di porre» (en modelant l'argile ou la cire) n'était pas de la sculpture. (Panofsky, 1967: 264).
  13. Gombrich (1972) pose quelques clarifications à propos du mot «expression» dans l'art. L'art peut, comme chez Platon, être considéré comme initiateur d'émotion parce qu'il crée des effets magiques, provoque des états d'âme. L'art peut aussi représenter, rendre ou peindre l'émotion du héros ou de l'amant désespéré comme dans l'usage traditionnel du terme «expression» dans l'art. L'art peut aussi être interprété comme une «expression» des émo-

tions de l'artiste. Mais cela présuppose une autonomie de l'art comme à la Renaissance italienne ou à l'époque romantique.

14. La devise «et quid volo nisi ut ardeat» (1563, Uffizi) conclut l'article de Chastel sur la «sémantique de l'index» (1980: 417). Chastel expose les multiples sens du geste de l'index : admonition, démonstration, indication, élévation, action, attention.

### Références bibliographiques

- ARASSE, D. [1981] : «L'index de Michel-Ange», dans *Communications*, no 34, 6-24.
- BARASH, M. [1976] : *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*, New York, New York University Press;
- [1987] : *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge, New York, Cambridge University Press.
- BAXANDALL, M. [1985] : *L'Œil du Quattrocento* (1972), L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance, Paris, Gallimard.
- BLUNT, A. [1956] : *La Théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, Paris, Gallimard, coll. «Idées/Arts».
- CHASTEL, A. [1961] : *Art et humanisme à Florence*, Études sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien, Paris, PUF;
- [1980] : «Sémantique de l'index», dans *Storia dell'arte*, no 38-40, 415-417;
- [1987] : «L'art du geste à la Renaissance», dans *Revue de l'art*, no 75, 9-16.
- DÉMORIS, R. [1986] : «Le langage du corps et l'expression des passions de Félibien à Diderot», dans *Des Mots et des couleurs*, textes réunis par J.-P. Guillermin, France, Presses universitaires de Lille, coll. «Problématiques/esthétiques», 39-69.
- ECO, U. [1967] : *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. «Points».
- GOMBRICH, E. H. [1971] : *Art et Illusion*, Psychologie de la représentation picturale, Paris, Gallimard;
- [1972] : «Action and Expression in Western Art», dans *Non Verbal Communication*, Edited by R.A. Hinde, Cambridge University Press, 373-395;
- [1965] : «Ritualized Gesture and Expression in Art», dans *Warburg Institute, University of London*, Philosophical transactions of the Royal Society of London, series B, Biological Sciences, no 772, vol. CCLI, 393-401;
- [1964] : «Moment and Movement in Art», dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, no 27, 293-306;
- [1963-1985] : «Expression and Communication», dans *Meditations on a Hobby Horse and other essays on the theory of art*, Oxford, Phaidon Press, 56-70.
- KLEIN, R. [1970] : *La Forme et l'intelligible*, Écrits sur la Renaissance et l'art moderne, Paris, Gallimard.
- KRISTEVA, J. [1968] : «Le geste, pratique ou communication?», dans *Langages*, Pratiques et langages gestuels, no 10, 49-64.
- LEGGE, E. [1987] : «Posing Questions : Ernst's Au Rendez-Vous des Amis», dans *Art History*, no 10, 227-244.
- LYOTARD, J.-F. [1971] : *Discours, figure*, Paris, Klincksieck.
- PANOFSKY, E. [1967] : *Essais d'iconologie* (1939), Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance, Paris, Gallimard.
- PAULHAN, J. [1941] : «Un rhétoricien à l'état sauvage : Paul Valéry ou La littérature considérée comme un faux», dans *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Gallimard, 193-223.
- RODIN, A. [1967] : *L'Art* (1911), Entretiens réunis par P. Gsell, Paris, Gallimard.
- SCHMITT, J.-C. [1990] : *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard/NRF, coll. «Bibliothèque des histoires».
- SCHAPIRO, M. [1973] : *Words and Pictures, On the literal and the symbolic dans the illustration of a text*, Paris, Mouton.
- SIMMEL, G. [1911, 1990] : *Michel-Ange et Rodin*, Paris, Petite Bibliothèque Rivage.
- WÖLFFLIN, H. [1989] : *Renaissance et baroque* (1888), Paris, Le livre de poche, coll. «Biblio Essais».

# KAFKA POÈTE DU GESTE\*

---

MONIQUE MOSER-VERREY

Le geste est central dans l'écriture de Kafka, mais comment en saisir et en analyser la portée? Partant d'une réflexion sur la communication non verbale qui s'appuie largement sur les mouvements du corps, cet article développe une stratégie permettant de situer les gestes dans les contextes visuel et textuel qui définissent leur sens. L'analyse d'un récit bref intitulé *Le Spectateur de la galerie* fait apparaître trois types d'*ekphrasis*. La représentation verbale d'une représentation visuelle fournie par ce trope reconstitue tantôt un tableau, tantôt un spectacle ou encore une scène de la vie quotidienne. Ces arrière-plans visuels différents confèrent à l'image gestuelle des significations variées, tant poétique qu'expressive ou sidérante.

Examining the use of gesture in Kafka's prose, this article questions the impact of non verbal messages transmitted through description and discusses the verbal reconstitution of such visual movements within the framework of various theories about the relationship between texts and images. It proposes a model for analyzing narrated gesture in terms of three types of *ekphrasis* which show character's bodies in turn against the background of a painting, a spectacle or a scene from everyday life. A reading of the short text « Le Spectateur de la galerie » demonstrates the poetic, expressive and disconcerting meaning of Kafkaian gestures.

Quel est l'impact du « langage silencieux »<sup>1</sup> porté à l'attention des lecteurs par la profusion de gestes mentionnés, décrits, interrogés, évalués, voire interprétés dans les romans et récits de Franz Kafka? Walter Benjamin (1977: 418-420) fut le premier à remarquer dans cette prose la présence d'un code gestuel et à comprendre qu'il défie la question du sens tout en ne cessant de la poser. Le héros kafkaïen est parfois incapable de percer le secret de certains gestes, alors même qu'il les observe avec une attention soutenue. Ainsi, dans la fameuse parabole intitulée *Devant la loi*, l'homme de la campagne ne comprend pas pourquoi le gardien de la loi « s'efface devant la porte, ouverte comme toujours » (Kafka, 1976: 453)<sup>2</sup>. Bien que cet accès à la loi lui soit réservé et que le passage soit libre, il perd sa vie entière à attendre du gardien une permission formelle d'entrer. Tout se passe comme si l'évidence du geste ne pouvait pas avoir le même poids que la stature imposante du gardien et ses paroles dissuasives. L'indication muette du geste est cependant vitale et cette image apparaît nettement dans le texte de Kafka. Benjamin remarque aussi très justement que dans l'œuvre de Kafka la représentation du geste se libère progressivement des commentaires qui tentent de l'expliquer dans un premier temps, pour porter à elle seule le dynamisme des récits les plus achevés. Voilà ce qu'une lecture attentive du récit bref intitulé *Le Spectateur de la galerie* permettra de démontrer.

## LE GESTE ET LA COMMUNICATION

En privilégiant la représentation du langage gestuel des personnages, la prose kafkaïenne actualise une problématique très vaste, à peine exploitée par la narratologie<sup>3</sup>, à savoir la mise en texte de certains éléments visuels participant de la communication propre aux êtres humains. Toutes les études sur l'oralité soulignent en effet la participation du corps à l'acte communicatif<sup>4</sup>, car la manifestation d'un message oral convoque de fait plusieurs sens à la fois. L'analyse des diverses composantes de ce message doit tenir compte d'une multiplicité de canaux de transmission qui ont déjà retenu l'attention de nombreux spécialistes de la communication non verbale<sup>5</sup>. Mais les études littéraires, sensibles à l'orchestration complexe qui règle ce que l'on peut appeler aujourd'hui avec Yves Winkin (1981: 13-109) « la nouvelle communication », sont bien rares<sup>6</sup>. Il s'agit là d'une problématique davantage travaillée en études théâtrales<sup>7</sup>, parce que la performance y est d'une importance tout à fait centrale. Dans ce contexte, on étudie donc la gestualité des personnages comme un microtexte visuel faisant partie du message global de la performance. C'est précisément l'inscription de ce microtexte visuel dans la narration et son effet sur celle-ci qui doit nous intéresser ici.

Compris comme une composante de la communication humaine, le microtexte de la gestualité des





Georges Seurat, *Le Cirque*, dans *Tout l'Œuvre peint de Seurat*, Paris, Flammarion, 1973.

personnages ne peut pas être considéré comme une donnée visuelle aléatoire. Il révèle au contraire un contexte culturel particulier de même que des données personnelles spécifiques. Les gestes sont des éléments signifiants, déjà mis en forme avant même que le langage verbal n'en rende compte. On peut donc admettre que tout récit d'un enchaînement de gestes et toute description d'un geste particulier sont informés par une connaissance ou une compréhension préalable des rituels d'interaction observables dans la vie quotidienne<sup>8</sup>, au spectacle ou encore dans des œuvres d'art. En parlant de gestes, le récit représente donc verbalement une réalité visuelle signifiante censée renvoyer à un signifié parfois ineffable ou pouvant au contraire faire l'objet d'un discours. Quoi qu'il en soit, le sens véhiculé par l'inscription de gestes dans un récit est produit par la superposition de deux systèmes signifiants de nature différente, à savoir visuelle et verbale. Pour trouver une réflexion qui permette d'aborder la question de ce double relais de la représentation, il faut donc se tourner du côté des recherches qui s'intéressent aux rapports entre l'image et le texte.

## L'IMAGE ET LE TEXTE

Dans son livre consacré aux rapports séculaires que la littérature entretient avec les arts visuels et à la manifestation de cette tradition dans la poésie anglaise, Hagstrum (1987) ramène l'art langagier (qui consiste à prêter une voix aux manifestations muettes des arts visuels) à la notion grecque de *ekphrasis*, dérivée du verbe «ekphrazein» qui signifie «exprimer» ou «dire entièrement». L'*ekphrasis* désigne dans la poétique ancienne un poème consacré à la restitution littéraire d'une œuvre d'art visuel (p. 18, n. 34). Elle fournit donc l'«image verbale» d'un objet d'art, de sorte que le sujet traité bénéficie d'une double élaboration esthétique et que son sens est doublement représenté. Hagstrum parle plus généralement de rhétorique ekphrastique lorsqu'un poème épique ou un roman dans sa textualité évoque de façon plus ou moins élaborée un objet d'art sculpté ou peint. La rhétorique reconnaît en effet l'*ekphrasis* comme un simple trope permettant de détailler vivement un objet concret (Lausberg, 1976: 118) et appartenant au groupe des figures de la description qui développent la pensée (Fontanier, 1977: 420).

La double problématique esthétique et sémiotique soulevée par ce trope alimente depuis bien longtemps les débats suscités par la comparaison entre les arts. Dans cette comparaison, le «paragone», on accordait, sous l'influence de Léonard de Vinci, à l'époque de la Renaissance, l'avantage à l'image et à la peinture sur le verbe et la poésie. Mais à l'époque des Lumières, cet ordre de préséance se trouve être inversé. Dans le *Laokoon*, qui discute les limites des différents arts, Lessing soutient que les arts visuels correspondent à une forme d'expression plus limitée et plus primitive que la poésie, parce qu'ils dépendent des dimensions plastiques de

la matière, tandis que la poésie opère avec des signes «libres», entièrement détachés des limitations imposées par l'espace et se prêtant mieux, dès lors, à l'expression des progrès de la raison qui s'articulent dans le temps<sup>9</sup>. Ce qu'il admire dans la célèbre *ekphrasis* du bouclier d'Achille, proposée par Homère au dix-huitième chant de l'*Illiade*, c'est la façon dont le poète «transforme le dessin ennuyeux d'un objet en un tableau vivant représentant une action»<sup>10</sup>. Il s'agit là d'un subterfuge qui consiste à montrer Héphaïstos en train de forger les différentes scènes qui ornent le bouclier, afin que la présentation de cette œuvre qui se déploie dans l'espace suffise aux exigences du poème, qui lui se déploie dans le temps. Il est bien évident que Lessing préfère le dynamisme du verbe au statisme de l'image.

La perception négative de la matérialité de l'objet à décrire, telle qu'on la trouve chez Lessing (1971), pèse aussi sur l'appréciation de la description romanesque moderne qui n'est pas sans rapport avec le développement de la poétique de l'*ekphrasis* antique. Dans «La pierre descriptive», Debray-Genette (1988: 221) déplore ce qu'elle nomme la «grande pétrification de la description» dont elle trouve l'origine emblématique chez Héliodore, dans l'*ekphrasis* d'une améthyste. Si, chez Homère, le bouclier n'était finalement qu'un prétexte à une véritable narration, la beauté de l'améthyste d'Héliodore impose davantage sa matérialité au texte romanesque, qui se soumet alors à des lois esthétiques relevant des arts plastiques. Des questions de perspective, de raccourci, de relief visant le «rendu» colonisent véritablement le récit qui sacrifie sa «liberté» au réalisme comme mimésis et recherche l'«effet de réel». Debray-Genette en conclut que le descripteur est alors «prisonnier de l'objet qu'il a fait naître».

Bien que la vision dysphorique des limitations que l'obéissance aux lois plastiques impose au texte littéraire soit partagée par des critiques aux horizons idéologiques aussi variés que l'idéalisme protestant hostile à l'idolâtrie, le romantisme obsédé par l'invisible, le marxisme plein de mépris pour les jeux visuels de la poésie moderniste et le déconstructionnisme rebelle à toute clôture<sup>11</sup>, elle est loin de faire l'unanimité. Le formalisme, le structuralisme et la nouvelle critique américaine ont, pour leur part, situé la matérialité du texte littéraire au centre des réflexions sur l'esthétique et tenté de démystifier la distinction lessingienne voulant que l'espace appartienne à l'artiste et le temps au poète. Pour souligner la dimension ekphrastique des œuvres de langage, le critique américain Murray Krieger va jusqu'à postuler que toute poétique repose sur un «principe ekphrastique». Dès qu'un poème mime l'équilibre contenu d'une forme plastique par des structures verbales appropriées, la dimension ekphrastique de la littérature se manifeste (Krieger, 1967: 107) tout en révélant du même coup la solidité et l'autonomie du texte poétique. Krieger soutient en effet que l'œuvre achevée se façonne et formule les règles de son propre fonctionnement en s'appuyant sur des modèles artis-



tiques appartenant au monde des œuvres plastiques.

Dans la foulée des études structurales de l'œuvre littéraire qui empruntent largement leurs notions au domaine des arts visuels et de l'architecture, Krieger considère que les poèmes ekphrastiques consacrés à des objets bien tournés (vases, coupes, urnes et lampes, par exemple) sont emblématiques du principe plastique qui informe toute poétique. Dans ce sens, l'objet décrit représente métaphoriquement la forme aboutie du poème autant qu'il est rendu littéralement par le poème lui-même. Le flux maîtrisé de la parole poétique est en mesure de capter l'équilibre parfait de l'image et de défier ainsi la nature transitoire de toute manifestation inscrite dans le temps. Percée de cette façon, l'*ekphrasis* n'est plus le «dessin ennuyeux d'un corps» que Lessing dénonçait, parce qu'il lui semblait que sa fonction ne pouvait être qu'ornementale et que sa présence freinait l'élan du récit. Dans la perspective formaliste, elle est, au contraire, le symbole imagé de la poétique elle-même, car elle explicite la dynamique contenue du poème qui se veut aussi solide qu'un objet d'art. Cette solidité n'est cependant pas incompatible avec le mouvement propre au langage. Krieger montre que le flux de la parole est infléchi par des répétitions et des rythmes qui lui confèrent une dynamique circulaire construisant ainsi, par succession d'éléments récurrents, l'équilibre reposant des objets décrits. La polysémie paradoxale du mot anglais «still», qui signifie «encore, toujours» (évoquant par là temps et mouvement), mais aussi «immobile, sans bouger» (calme et repos), permet à Krieger de condenser sa thèse dans cette formule suggestive : «the still movement of poetry».

La question est de savoir si la vision euphorique de l'ekphrasis amenée par Krieger est tout aussi pertinente en ce qui concerne la poétique d'une œuvre en prose qu'en ce qui concerne la poétique des poèmes qu'il analyse. Y a-t-il vraiment, comme il le postule, un principe ekphrastique qui informe la poétique de toute œuvre littéraire? Celle-ci se choisit-elle nécessairement, dans le monde des arts visuels, une forme pleine avec laquelle rivaliser pour fonder sa propre poétique? Krieger avoue lui-même que les éléments structurants tels que la métrique et la répétition, sur lesquels il appuie sa démonstration, marquent la prose de façon moins évidente :

It is the lack of such minute but systematic guarantees of recurrence that creates some of the handicaps prose fiction has in proclaiming itself a rounded object and that accounts for many of the *ad hoc* devices it invents to make itself into an aesthetic, a still moving, entity. (124)

Il est bien clair que le paradigme de la poésie classique, anglaise et allemande, à partir duquel Krieger développe sa réflexion sur le principe ekphrastique de la littérature n'est pas universel et que la correspondance esthétique entre un objet d'art et un poème n'épuise pas la question des rapports entre l'image et le texte. La clôture n'est pas non plus systématiquement recherchée

en littérature et l'objet d'art n'est pas la seule réalisation visuelle que le langage puisse vouloir cerner.

Ce qu'il faut retenir cependant de cette réflexion sur le principe ekphrastique de la littérature, c'est l'idée que le texte artistique peut lui-même illustrer et expliquer sa visée poétique en cernant verbalement des formes frappant la vue. L'explicitation de ces images dans le texte peut être considérée comme une métaphore de l'objet textuel lui-même, tandis que le langage de celui-ci peut construire le contour des formes de l'image par le mouvement même de son flux, et offrir de ce qui le symbolise une représentation quasi littérale. Peu importe au fond que l'on considère l'*ekphrasis* comme heureuse rencontre entre l'image et le verbe ou comme contrainte encombrante imposée par les limites du corps aux horizons illimités du langage, que l'on s'en réjouisse ou que l'on s'en plaigne, l'analyse des représentations visuelles inscrites dans un texte peut effectivement éclairer, voire expliquer et sa poétique et son sens.

## LE CORPS ET L'ÉCRITURE

Kafka partage avec Krieger l'idée qu'un objet ou un être concret peut métaphoriquement représenter un poème ou un texte, mais il ne choisit pas, contrairement à Krieger, le terme comparant dans le domaine des arts plastiques. Il le choisit dans le monde des êtres humains. En fait, il se conçoit comme le parent de ses œuvres. Dans son journal, il dit avoir vécu l'écriture du *Verdict* comme une sorte d'accouchement, comme l'«ouverture complète du corps et de l'âme»<sup>12</sup>. Ce n'est donc pas étonnant qu'il ait pu considérer ses récits comme ses fils. À ce sujet, Malcolm Pasley (1966: 21-26) a montré que le récit intitulé *Onze fils* décrivait en réalité onze récits auxquels Kafka était justement en train de travailler. Les portraits physiques et moraux des onze jeunes gens, qu'il brosse dans ce récit, sont donc censés représenter métaphoriquement onze textes dont la poétique peut dès lors se comprendre en termes de traits physiques et de tenue vestimentaire, mais aussi de gestes, de postures et de mouvements. Ces données concrètes s'harmonisent, bien sûr, avec des caractéristiques psychiques, morales et sociales qui permettent d'évaluer la destinée de ces êtres. Il semble dès lors légitime de postuler que s'il y a un principe ekphrastique qui informe la poétique des récits kafkaïens, il doit relever des descriptions du corps dans le texte bien davantage que de la description d'objets. Or Kafka s'arrête très peu aux détails physiques de ses personnages et préfère croquer leurs mouvements, comme dans les dessins de silhouettes expressives qu'on lui connaît. Voilà pourquoi l'inscription de gestes dans ses textes pourrait bien, entre autres, se lire comme métaphore du mouvement poétique de l'ensemble.

## LE SPECTATEUR DE LA GALERIE

Pour tenter de cerner maintenant la question du travail accompli par l'inscription du geste au cœur de

l'œuvre de fiction kafkaïenne, j'ai choisi de m'arrêter à un bref récit particulièrement achevé, auquel beaucoup d'études ont été consacrées à cause de ses qualités stylistiques, mais aussi parce que son message énigmatique met au défi les exégètes. En allemand, ce texte s'intitule *Auf der Galerie* [Sur la galerie], il a été publié pour la première fois en 1919, mais ne peut se lire en français dans une version adéquate que depuis la parution en 1980 du second tome des *CŒuvres complètes*. Comme l'ensemble n'est pas d'une lecture facile, puisqu'il faut aller chercher dans l'apparat critique les corrections pertinentes que Claude David a apportées à la version d'Alexandre Vialatte, je reproduis ici la version amendée du récit.

#### *Le Spectateur de la galerie*

Si quelque écuyère fragile et poitrinaire, perchée sur son cheval qui flanche, était contrainte sous la chambrière sans pitié du chef à tourner en rond dans le manège, passant sur son cheval dans un frémissement d'air, jetant des baisers, roulant des hanches, sans interruption pendant des mois sous les yeux d'un public infatigable, et que ce jeu se poursuivît, sous l'incessant grondement de l'orchestre et des ventilateurs, jusque dans la grisaille toujours plus profonde de l'avenir, accompagné des applaudissements comme de marteaux-pilons dont le bruit s'enfle et s'abaisse, peut-être alors un jeune spectateur de la galerie descendrait-il le grand escalier tout au long des gradins, se précipiterait-il jusque dans le manège et crierait : Halte! au milieu des fanfares d'un orchestre, prompt à s'adapter à toutes les situations.

Mais comme il n'en est pas ainsi, comme une belle dame blanche et rose surgit au vol entre les deux rideaux que les fiers laquais en livrée ouvrent devant elle; comme le directeur cherchant ses regards avec ferveur, se penche vers elle comme une bête, le souffle haletant; qu'il l'aide précautionneusement à monter sur son cheval pommelé, comme ferait un grand-père pour une petite fille chérie partant pour un dangereux voyage; qu'il ne peut se résoudre à donner le signal du départ, puis finalement, se faisant violence, fait claquer sa chambrière et court aux côtés du cheval, la bouche ouverte, suit d'un œil attentif tous les sauts de l'écuyère, sans parvenir tout à fait à comprendre une pareille habileté, l'avertit du danger par des exclamations en anglais, exhorte d'un air furieux à la vigilance la plus stricte les garçons de cirque qui présentent les cerceaux, conjure — en levant les bras — l'orchestre de se taire, avant le grand saut périlleux; et aide enfin la petite femme à descendre de son cheval frémissant, l'embrasse sur les deux joues et trouve insuffisants tous les hommages du public; tandis que, soutenue par lui, l'écuyère, dressée sur la pointe des pieds et entourée de nuages de poussière, veut partager, les bras ouverts et sa petite tête renversée [en arrière], son bonheur avec tout le public —, comme il en est ainsi, le spectateur de la galerie pose son visage sur la rampe et, s'abîmant dans la marche finale comme dans un rêve profond, il se met à pleurer, sans même s'en rendre compte.

(*Oeuvres complètes*, vol. II, p. 438-439 et 1035)<sup>13</sup>

Les études de génétique textuelle suggèrent que ce récit pourrait avoir été inspiré entre autres par *Le Cirque* de Georges Seurat. Wagenbach (1983) l'affirme et reproduit ce tableau dans son livre consacré aux images de Kafka (92)<sup>14</sup>. Peut-être a-t-il vu cette œuvre

lors de sa visite au Louvre cinq ans avant la rédaction du *Spectateur de la galerie*, mais il ne mentionne pas Seurat dans son journal de voyage (p. 468 et 470-71). En avait-il une reproduction sous les yeux tandis qu'il travaillait les deux phrases de ce bref récit? Ou s'inspirait-il d'autres images publiées dans la revue *Der Artist*? Bauer-Wabnegg (1986) signale l'existence de multiples modèles littéraires et visuels ayant pu servir d'exemples à Kafka et avoue que l'on ne peut pas identifier de façon univoque la source du récit en question, compte tenu de cet ensemble de sources personnelles, littéraires et visuelles (p. 78-81). L'hypothèse du rapport à Seurat est pourtant séduisante, car on retrouve dans le tableau les principaux éléments du récit : le cheval et l'écuyère, le directeur et la chambrière, le public et l'orchestre de même que le grand escalier menant aux spectateurs accoudés à la balustrade de la galerie. Il y a en effet dans ce récit une représentation verbale de la représentation visuelle offerte par le tableau, que l'*ekphrasis* soit voulue ou non par Kafka.

Cependant, le traitement du tableau de Seurat est double dans le *Spectateur de la galerie*. La critique a surtout été frappée par la modalité irréaliste de la première présentation, assez sombre, et par la modalité affirmative de la seconde présentation, décidément glorieuse. Les larmes du spectateur permettent, selon l'interprétation généralement acceptée d'Emrich, de découvrir la triste réalité de la vie de l'artiste dans la première phrase du récit, qui décrit pourtant ce qui n'est pas, tandis que la seconde, qui décrit ce qui est, n'afficherait qu'un fauxsemblant. Pour Emrich (1960: 36), cette façon de mettre en jeu toutes les facettes du réel relève d'un postulat éthique qui rend la prose de Kafka véritablement humaine et réaliste. Cette interprétation suppose donc que la fin du second paragraphe renvoie au premier paragraphe et qu'il se crée ainsi un mouvement de lecture circulaire.

Les rythmes embrassés des deux phrases qui constituent ce récit, analysés en détail par Reschke (1976), semblent servir de support matériel à la lecture circulaire dont il se fait aussi l'avocat. Mais ces particularités stylistiques ne sont pas seules à matérialiser la circularité dans ce texte, puisque la scène du manège représentée évoque aussi un mouvement circulaire : «The similarity between circular rhythmic patterns and the circular movement of the scene being described is no accident» (p. 44). Aurait-on affaire ici au principe ekphrastique invoqué par Krieger (1967), de sorte que le langage recréerait par son rythme et par ses parallélismes la circularité du cirque lui-même? L'idée est séduisante, mais une lecture plus détaillée de l'*ekphrasis* du cirque proposée ici par Kafka ne la confirme pas entièrement.

Dans son étude sur les angles de vision propres à la prose de Kafka, Kobs (1970) distingue des moments de réflexion, d'observation et de pure expression. C'est ainsi que, contrairement à tous les exégètes, il ne divise pas le *Spectateur de la galerie* en deux parties, correspon-

dant aux deux phrases ou aux deux paragraphes du texte, mais, en invoquant plutôt comme séparateurs les deux petites subordonnées causales, qui établissent la distinction entre la scène imaginée, la scène réelle et la réaction finale du spectateur, il isole un premier temps de réflexion, un deuxième temps d'observation et un troisième temps de pure expression. Selon son interprétation (p. 89-94), l'hermétisme du cercle se limite au domaine de la réflexion, tandis que l'observation est ouverte et l'expression, libératrice. À y regarder de plus près, cette tripartition correspond, du point de vue de la représentation, à trois types d'*ekphrasis* différentes sur le fond desquelles la gestualité des personnages remplit des fonctions différentes. Le lecteur aperçoit d'abord un tableau, puis un spectacle et, enfin, une scène de la vie quotidienne.

## LE TABLEAU

Le mot par lequel Kafka désigne le spectateur de la galerie est celui de «Galeriebesucher», un mot à double entente qui s'applique aussi bien à celui qui regarde un spectacle du haut d'une galerie qu'à celui qui fréquente une galerie de tableaux. Plusieurs éléments du premier paragraphe sont signifiants s'ils sont considérés dans la perspective d'un tel amateur de tableaux. Tout d'abord l'ensemble constitue une supposition irréaliste : «Si quelque écuyère [...] était contrainte [...], peut-être alors un jeune spectateur [...] descendrait-il [...]». La représentation est ainsi démasquée comme extérieure à la vie concrète. De plus, la temporalité est suspendue. La plupart des actions des personnages sont rendues par des formes atemporelles du verbe tels les infinitifs ou les participes. Cette atemporalité est encore soulignée par des compléments circonstanciels de temps irréalistes prolongeant l'action décrite «pendant des mois [...] jusqu'à la grisaille toujours plus profonde de l'avenir [...]». Il est bien clair que le langage nomme ici la fixité du tableau.

Qu'en est-il par ailleurs du bruitage qui doit accompagner cette scène? D'intensité variable et pourtant incessante, il allie l'orchestre aux ventilateurs et les applaudissements à des marteaux-pilons. Tout se passe comme s'il n'y avait en réalité ni musique, ni applaudissements, mais que des bruits extérieurs à la scène en tenaient lieu. Dans le texte original, il y a en effet, au sujet des marteaux-pilons, une dérogation à la modalité irréaliste marquant l'ensemble du passage. La subordonnée relative modifiant l'expression «Beifallsklatschen der Hände» (applaudissements des mains) est à l'indicatif présent et cette modalité indiquant le réel est aussi soulignée par l'adverbe «eigentlich» qui signifie «en réalité». Il faut prendre à la lettre l'indication «die eigentlich Dampfhammer sind» (qui sont en réalité des marteaux-pilons), mais cette mise au point ne concerne pas le mouvement des mains, comme le pense Binder (1986: 212) : elle suspend, en fait, la réalité du bruit des applaudissements qui, à l'instar du grondement de

l'orchestre, est aussi illusoire que les mouvements des personnages.

L'ensemble de ces indices textuels permet d'affirmer qu'il s'agit bien ici de la représentation verbale d'un tableau ou d'un dessin représentant une scène de cirque, soit d'une *ekphrasis* au sens classique du terme. On n'y retrouve pas, cependant, la description fidèle du tableau de Seurat. L'allure souffrante de l'écuyère s'en écarte et fait davantage penser, selon Gandelman (1986: 162-163), à la minceur des personnages expressionnistes de Kubin. Cette silhouette exhibe une gestualité dont le détail se perd un peu dans la traduction. En fait, les mouvements de tous les corps mentionnés dans ce passage peuvent se regrouper autour de la notion d'oscillation. Le cheval chancelle (*schwanken*), le chef brandit (*schwingen*) sa chambrière, l'écuyère passe et repasse (*schwirren*), jette (*werfen*) des baisers et se berce ou se balance (*wiegen*) au niveau de la taille. De la même manière, les bruits s'enflent (*schwellen*) et s'abaissent (*vergehen*). En allemand, ce sémantisme recouvrant les champs de la vibration (*Schwingung*) et de l'élan (*Schwung*) est souligné poétiquement par la réitération des consonnes initiales «chv» ou «v». La valeur structurante de la reprise des sons coïncide nettement avec la valeur non moins structurante du mouvement de balancier observable sur le plan de la gestualité décrite.

Le principe ekphrastique sur lequel insiste le texte n'est donc pas tiré ici de la perfection d'une forme circulaire (manège ou cirque), faisant plutôt éclater la fixité du tableau par un mouvement de va-et-vient qui en affecte tous les éléments. Or ce mouvement de va-et-vient caractérise aussi la structure du récit qui oscille littéralement entre des contraires : la vision irréaliste et la vision réaliste, l'image arrêtée et la scène mouvementée, le milieu de l'arène et les hauteurs de la galerie, le geste maîtrisé et le geste involontaire. S'il y a un corps qui représente ici de façon métaphorique ce mouvement de balancier (qui joue à tous les niveaux du texte), c'est bien celui de la première écuyère, secouée par la taille, et jetant des baisers au public.

Dans la prose de Kafka, les *ekphrasis* d'une illustration, d'un portrait, d'une photo ou d'un tableau ont très généralement le pouvoir de susciter une réaction de la part de celui qui, en les contemplant, se croit soudain concerné par les mimiques et les gestes qu'il aperçoit. Le spectateur entre alors en interaction avec ces représentations visuelles de personnages. On pourrait citer, entre autres exemples, Karl Rossmann face à la photo de ses parents (dans *L'Amérique*) et Joseph K. face au tableau du juge (dans *Le Procès*). Cette stimulation de l'action fantasmée par la contemplation d'une image se retrouve également dans la correspondance de Kafka où, selon l'analyse de Vincent Kaufmann (1990: 118-119), ce sont les photos de Felice Bauer qui permettent au correspondant de se voir agir à ses côtés. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que le spectateur de la galerie intervienne soudain dans la scène immuable du tableau

pour en rompre le charme ou pour risquer à son tour un geste marquant.

## LE SPECTACLE

L'espace de liberté accessible au personnage qui contemple l'image d'un tableau, et qui peut greffer sur celle-ci toutes sortes d'images mentales incluant son «état», n'est pas donné à celui qui suit l'évolution d'un numéro de cirque. En tant que spectateur il n'est pas appelé à s'investir dans le processus, étudié et clos sur lui-même, offert à son appréciation. La description d'un tel spectacle n'est pas une *ekphrasis* au sens classique du terme, mais puisque nous avons néanmoins affaire à une représentation verbale d'une représentation visuelle, on peut admettre, à la suite de Mitchell (1990), qu'il s'agit tout de même d'une *ekphrasis*. La gestualité des personnages y est décrite de façon beaucoup moins sommaire que dans la première *ekphrasis*, surtout en ce qui concerne la part du directeur. Il apparaît ici nettement comme un soutien facilitant la mise en valeur des hauts faits de l'écuyère plutôt que comme leur impitoyable meneur.

La gestualité maîtrisée des tours de voltige de l'écuyère n'est nullement détaillée dans le texte, alors que le désir, l'inquiétude et la satisfaction du directeur se marquent par ses regards, sa respiration, sa course, ses baisers et les divers mouvements de ses bras. De plus, le sens de chacun de ces gestes est parfaitement expliqué. Ainsi la ferveur du regard, l'halètement animal et le toucher précautionneux illustrent une saisie amoureuse, tandis que la course effectuée au côté du cheval, la bouche ouverte, l'œil attentif et l'esprit troublé développent cette relation privilégiée; la mine furieuse adressée aux garçons de cirque de même que les mains levées vers l'orchestre assurent l'exclusivité jalouse de cette relation qui aboutit au moment du grand saut périlleux, de la descente de cheval et des baisers, point culminant qui doit susciter l'enthousiasme du public. Après cette performance, entièrement suivie dans la perspective amoureuse du directeur, l'écuyère s'arrête dans une pose illustrant le don de soi grâce au soutien que lui prête son partenaire. La chorégraphie du spectacle, telle qu'elle est rendue par l'*ekphrasis*, montre donc et le bonheur de l'exploit réussi et les péripéties d'une relation amoureuse. Tout cela est transparent car le sens des gestes décrits est aussi explicite.

## LA SCÈNE DE LA VIE QUOTIDIENNE

L'attitude du spectateur décrite dans les dernières lignes du récit ne semble pas relever du même problème de représentation que les *ekphrasis* du tableau et du spectacle. Y a-t-il là une représentation visuelle qui informe la représentation verbale ou cette image est-elle l'expression pure, ne renvoyant à rien, dont parle Kobs (1970: 94)? Le fait que le spectateur se met à pleurer «sans même s'en rendre compte» signifie clairement que

les larmes ne sont pas attribuables à la recherche d'un effet, elles ne sont pas la représentation voulue d'un état d'âme particulier. Mais qu'en est-il du geste de poser son visage sur la rampe? N'y a-t-il pas là l'ostentation d'un repli sur soi, immédiatement compréhensible pour qui aperçoit ce geste? Cette sorte de présentation de soi, au sens goffmanien du terme, est bien une représentation visuelle codée du refus d'entrer en rapport avec autrui, de l'isolement et de l'introversion. Il faut reconnaître que le texte qui rend compte de ce geste est l'*ekphrasis* d'une scène visuelle de la vie quotidienne dont le sens est accessible à tous. Il l'est tout particulièrement aux lecteurs du récit qui trouvent cette plongée en soi confirmée par la suite de la phrase, car celle-ci évoque la dimension inconsciente de l'intériorité dont les larmes signalent les rêves.

L'art de Kafka consiste ici à ne pas excéder la stricte *ekphrasis* d'une scène de présentation de soi, qu'il avait d'ailleurs déjà notée dans son journal au sujet de spectateurs observés sur la galerie le 4 janvier 1911<sup>15</sup>. Le mystère de ce retrait et de ces larmes, dont l'image limpide clôt le récit, ne cesse de stimuler l'imagination des lecteurs. Alors que le texte dit explicitement que le spectateur pleure sans le savoir, tous les exégètes trouvent des raisons à ses larmes. Dans son livre consacré aux mimiques, aux gestes et aux rapports physiques présentés par Kafka, Binder (1976) note les divers sentiments que les larmes peuvent exprimer dans les passages où il en est question. Ainsi affirme-t-il que les larmes du spectateur de la galerie s'expliquent par un sentiment de pitié et d'impuissance (p. 193). Ce raisonnement s'appuie sur l'interprétation reçue selon laquelle le rêve profond ou plus précisément lourd (*schwer*), dans lequel s'abîme le spectateur, correspond à la vision sombre du cirque offerte dans la première *ekphrasis*.

Pour croire à ce renvoi de la fin vers le début du récit, il faudrait comprendre la présentation de soi proposée dans la dernière *ekphrasis* comme celle d'un être moral qui perce le faux-semblant du spectacle et aperçoit derrière cette image brillante la triste réalité de la vie quotidienne de l'artiste. Rien ne désigne cependant l'indignation morale du spectateur. Le geste décrit peut tout aussi bien être compris en rapport avec le spectacle parfait auquel le spectateur vient d'assister. Ce numéro mimant les risques et les joies de l'amour peut bien l'avoir bouleversé, et peut-être rêve-t-il à l'amour impossible. Bref, on peut trouver toutes sortes de raisons aux larmes inconscientes du spectateur, parce que le texte n'explicite pas les implications de la prostration décrite. Cette image fixe favorise, à l'instar de la première *ekphrasis*, les projections de ceux qui l'aperçoivent, de sorte que les interprétations sont portées à se multiplier à l'infini.

On peut donc affirmer que l'*ekphrasis* de la présentation de soi introspective du héros sert ici de pivot à la dynamique de ce récit qui oppose l'une à l'autre deux visions du cirque : l'une statique, à l'image d'un tableau, l'autre dynamique selon le déroulement d'un



numéro. Bloqué dans sa compréhension de l'histoire par le mutisme du héros et par un texte non explicite, le lecteur est nécessairement renvoyé d'une *ekphrasis* à l'autre et ce va-et-vient le projette dans une spirale interprétative potentiellement inépuisable. Puissant moteur de multiples commentaires, ces trois types d'*ekphrasis* servent également de fond à trois usages spécifiques de la gestualité des personnages.

## LA PORTÉE DES GESTES DANS LE RÉCIT

Sur le fond de l'*ekphrasis* d'un tableau, le geste est investi d'une valeur centrale et structurante. Il résume en quelque sorte l'essence du personnage représenté. Ici, le chef ne fait que brandir sa chambrière : il est donc impitoyable. L'écuyère, par contre, est aimable : elle jette des baisers. Ce geste expansif, nommé au cœur de l'*ekphrasis*, déborde sans doute le cadre du tableau et interpelle les spectateurs. L'un d'eux ne tardera pas, d'ailleurs, à se précipiter dans l'arène. La course incessante de l'écuyère symbolise la suspension du temps, que l'*ekphrasis* absorbe par la mise en jeu d'un éternel retour. Le balancement du corps de l'écuyère permet enfin de visualiser le va-et-vient que les nombreux parallélismes de ce récit imposent au lecteur. Alors que l'image du tableau est statique, la gestualité de l'écuyère explicite métaphoriquement la dynamique du récit pris dans son ensemble. Le geste est ici un signe véritablement poétique.

Sur le fond de l'*ekphrasis* d'un numéro de cirque, les gestes décrits ont une tout autre fonction. Marginalisée dans l'*ekphrasis* du tableau, la gestualité du directeur est au contraire bien dessinée dans cette seconde *ekphrasis*. Son corps donne à voir de façon outrée la qualité des émotions que les exploits de son écuyère suscitent en lui. L'enchaînement de ses mimiques et de ses gestes exhibe nettement les pas d'une conquête amoureuse. Les gestes de l'écuyère, par contre, n'apparaissent qu'à la fin de l'*ekphrasis*. Au nombre de trois, comme dans la première *ekphrasis*, ils forment une pose arrêtée qui sert de point final au déroulement du numéro, réitérant l'amabilité expansive de l'artiste. L'ostentation de tous ces gestes expressifs leur confère la saveur des signes expressionnistes.

Le spectacle est fini, il n'y a plus qu'à applaudir, mais le spectateur est bouleversé et son geste familier, immédiatement compréhensible sur fond de scènes de vie quotidienne, n'explique en rien la nature et les raisons de son émotion. La portée provocatrice de ce geste tout simple, qui signifie le retrait du héros, est énorme. Elle ouvre la porte à mille spéculations sur ses pensées, ses émotions et ses rêves. Signe poétique, expressionniste ou familier, le geste kafkaïen ne cesse d'interpeller les lecteurs.

\* Cette étude s'inscrit dans le cadre d'une recherche en littérature allemande sur «Le message muet : la portée du

geste narré», subventionnée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. Elle développe l'essentiel d'une communication présentée au congrès de l'Association des professeurs d'allemand des universités canadiennes à Kingston en mai 1991.

1. Cette expression reprend le titre d'un des livres que Edward T. Hall a consacrés à l'analyse du langage non verbal dont la gestualité est l'un des éléments constitutifs.
2. Sauf avis contraire les citations en français sont tirées des *Ceuvres complètes* présentées et annotées par Claude David dans la bibliothèque de la Pléiade.
3. Cette problématique est abordée brièvement par Gillian Lane-Mercier, 1989, p. 162-163.
4. Selon Paul Zumthor, il faut intégrer les mouvements du corps à toute poétique de l'oralité. Il souligne dans «Présence du corps» que les meilleurs travaux dans ce sens ont été menés jusqu'ici par des anthropologues (p. 193-206).
5. Il s'agit de recherches interdisciplinaires qui, issues des champs de l'anthropologie et de la sociologie, intéressent également la psychologie, la sémiologie et la linguistique. Dans l'état de la question fourni à la fin des années 1970 par Harper et alii, la recherche d'une classification utile des canaux de la communication non verbale exige déjà l'examen d'un millier d'études. Je dois à Paul Fortier une vaste documentation sur cette question.
6. Parmi les romanciers étudiés spécifiquement sous cet angle, on trouve surtout Kafka, mais aussi Dostoïevski, George Eliot, Mark Twain. Par ailleurs, il existe aussi quelques études sur les rapports entre la physiognomonie et le roman.
7. Il va sans dire que la sémiologie théâtrale a beaucoup favorisé ce développement.
8. L'existence de tels rituels a été plus particulièrement étudiée par Erving Goffman.
9. La sémiotique progressive des Lumières est soulignée par Wellbery, 1984, p. 136-137.
10. Ma traduction des dernières lignes du passage suivant : «Homer malet nämlich das Schild nicht als ein fertiges vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. Er hat also auch hier sich des gepriesenen Kunstgriffs bedient, das Koexistierende seines Vorwurfs in ein Konsekutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen.» (Lessing, 1971, p. 134)
11. Ces exemples sont cités par W.J.T. Mitchell dans une conférence intitulée «Ekphrasis and the other», prononcée le 29 août 1990 à Zurich.
12. Ma traduction de «vollständige Öffnung des Leibes und der Seele», *Tagebücher 1910-1923*, p. 214.
13. Voici le texte allemand selon la division adoptée pour l'analyse :



1<sup>ère</sup> ekphrasis :

Wenn irgendeine hinfällige Kunstreiterin in der Manege auf schwankendem Pferd vor einem uner-müdlichen Publikum vom peitschenschwingenden er-barmungslosen Chef monatelang ohne Unterbrechung im Kreise rundum getrieben würde, auf dem Pferde schwir-rend, Küsse werfend, in der Taille sich wiegend, und wenn dieses Spiel unter dem nichtaussetzenden Brausen des Orchesters und der Ventilatoren in die immerfort weiter sich öffnende graue Zukunft sich fortsetzte, begleitet vom vergehenden und neu anschwellenden Beifallsklatschen der Hände, die eigentlich Dampfhammer sind - vielleicht eilte dann ein junger Galeriebesucher die lange Treppe durch alle Ränge hinab, stürzte in die Manege, riefte das : Halt! durch die Fanfaren des immer sich anpassenden Orchesters.

2<sup>e</sup> ekphrasis :

Da es aber nicht so ist; eine schöne Dame, weiß und rot, hereinfliegt, zwischen den Vorhängen, welche die stol-zen Livrierten vor ihr öffnen; der Direktor, hingebungsvoll ihre Augen suchend, in Tierhaltung ihr entgegenatmet; vor-sorglich sie auf den Apfelschimmel hebt, als wäre sie seine über alles geliebte Enkelin, die sich auf gefährliche Fahrt begibt; sich nicht entschließen kann, das Peitschenzeichen zu geben; schließlich in Selbstüberwindung es knallend gibt; neben dem Pferde mit offenem Munde einherläuft; die Sprünge der Reiterin scharfen Blicks verfolgt; ihre Kunst-fertigkeit kaum begreifen kann; mit englischen Ausrufen zu warnen versucht; die reifenhaltenden Reitknechte wütend zu peinlichster Achtsamkeit ermahnt; vor dem großen Saltomortale das Orchester mit aufgehobenen Händen beschwört, es möge schweigen; schließlich die Kleine vom Pferde hebt, auf beide Backen küßt und keine Huldigung des Publikums für genügend erachtet; während sie selbst, von ihm gestützt, hoch auf den Fußspitzen, vom Staub umweht, mit ausgebreiteten Armen, zurückgelehntem Köpfchen ihr Glück mit dem ganzen Zirkus teilen will -

3<sup>e</sup> ekphrasis :

da dies so ist, legt der Galeriebesucher das Gesicht auf die Brüstung und, im Schlußmarsch wie in einem schweren Traum versinkend, weint er, ohne es zu wissen. (1989, 129).  
14. La reproduction du tableau se trouve à sens inversé dans le livre de Wagenbach (1983).  
15. «Die nassen Finger der Galeriebesucher unter mir, die sich die Augen wischen.» (Les doigts trempés des spectateurs, situés plus bas que moi sur la galerie, qui s'essuient les yeux.) Ce passage est cité par Bauer-Wab-negg (1986: 80).

### Références bibliographiques

- BAUER-WABNEGG, W. [1986] : *Zirkus und Artisten in Franz Kafkas Werk. Ein Beitrag über Körper und Literatur im Zeitalter der Technik*, Erlangen, Palm & Enke.  
BENJAMIN, W. [1977] : «Franz Kafka» in *Gesammelte Schrif-ten* II (2), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 409-438.  
BINDER, H. [1976] : *Kafka in neuer Sicht. Mimik, Gestik und Personalgefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen*, Stuttgart, J.B. Metzler.

- BINDER, H. [1986] : *Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählun-gen*, München, Winkler Verlag.  
COLLECTIF [1981] : *La Nouvelle Communication*, textes recueillis et présentés par Yves Winkin, Paris, Seuil.  
DEBRAY-GENETTE, R. [1988] : «La pierre descriptive», dans *Métamorphoses du récit*, Paris, Seuil, 209-226.  
EMRICH, W. [1960] : *Franz Kafka*, Frankfurt am Main, Athenäum Verlag.  
FONTANIER, P. [1977] : *Les Figures du discours* (édition présentée par G. Genette), Paris, Flammarion.  
GANDELMAN, C. [1986] : *Le Regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Méridiens/Klincksieck.  
GOFFMAN, E. [1973] : *La Mise en scène de la vie quotidienne : n° 1, La présentation de soi*, Paris, Minuit.  
HAGSTRUM, J. H. [1987] : *The Sister Arts, The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* (1958), Chicago, The University of Chicago Press.  
HALL, E. T. [1984] : *Le Langage silencieux*, Paris, Seuil.  
HARPER, R.G., A.N. WIENS, et J. MATARAZZO [1978] : *Nonverbal Communication : The State of the Art*, New York, Wiley.  
KAFKA, F. [1976] et [1980] : *Œuvres complètes Vol. I, et Vol. II* (édition présentée et annotée par C. David), trad. par A. Vialatte, Paris, Gallimard.  
KAFKA, F. [1983], *Tagebücher 1910-1923*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag.  
KAFKA, F. [1989] : *Sämtliche Erzählungen*, Herausgegeben von P. Raabe, Frankfurt am Main, Fischer Taschen-buch Verlag.  
KAUFMANN, V. [1990] : *L'Équivoque épistolaire*, Paris, Minuit.  
KOBBS, J. [1970] : *Kafka. Untersuchungen zu Bewußtsein und Sprache seiner Gestalten*, Bad Homburg, Athenäum.  
KRIEGER, M. [1967] : «The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; or *Laokoön* Revisited», dans *The Play of Criticism*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 105-128.  
LANE-MERCIER, G. [1989] : *La Parole romanesque*, Paris, Klincksieck.  
LAUSBERG, H. [1976] : *Elemente der Literarischen Rhetorik*, München, Max Hueber Verlag.  
LESSING, G.E. [1971] : *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), Stuttgart, Reclam.  
MITCHELL, W.J.T. [1990] : *Ekphrasis and the Other*, Second Congrès international sur les rapports entre texte et image, Zurich, 29 août.  
PASLEY, M. [1966] : «Drei literarische Mystifikationen Kafkas», dans Jürgen Born et alii, *Kafka-Symposion*, Berlin, Wagenbach.  
RESCHKE, C. [1976] : «The Problem of Reality in Kafka's *Auf der Galerie*», *Germanic Review*, vol. 51, 41-51.  
WAGENBACH, K. [1983] : *Kafka*, Belfond, Paris. Titre original *Franz Kafka, Bilder aus seinem Leben*, Berlin, Wagenbach.  
WELLBERY, D.E. [1984] : *Lessing's «Laocoon»*. *Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge, Cam-bridge University Press.  
ZUMTHOR, P. [1983] *Introduction à la poésie orale*. Paris, Seuil.

articles divers

# COHÉSION DISCURSIVE EN SITUATION DE CONTROVERSE RESTREINTE : à propos d'argumentations en milieu scolaire

KHADIYATOU LAH FALL, FERNAND LAPOINTE et GEORGES VIGNAUX

L'analyse a porté ici sur un corpus de textes produits en situation scolaire et composant argumentations et contre-argumentations. L'objectif de la recherche était d'observer et de caractériser, dans un premier temps, les types d'organiseurs textuels employés dans une situation de controverse restreinte. Dans un second temps, l'analyse s'est centrée sur les modes généraux de la construction discursive au double plan de la genèse cognitive du texte et des articulations stratégiques visant à l'élaboration de représentations déterminées : opérations énonciatives et discursives, mises en relations sémantiques et logiques.

This article analyzes a corpus of texts produced in a school setting and based on arguments and counter-arguments. First, the different types and of textual organizers used in a situation of limited controversy are identified. Then a more general analysis of discursive construction is proposed in the level both of the cognitive genesis of the text and the strategic articulation of particular structures: enunciation and discursive operations, semantic and logical relationships.

## INTRODUCTION

Le présent travail porte sur l'analyse de textes produits en situation scolaire et convoquant la présence conjointe d'argumentations et de contre-argumentations. Les textes ont été rédigés en classe, au cours de l'hiver 1989, par trente (30) élèves de 5<sup>e</sup> année du secondaire de la Commission scolaire Lapointe de Jonquière, au Québec. Le sujet de la consigne a été choisi parmi ceux que l'enseignant présente habituellement durant l'année scolaire. La formulation du sujet est due à l'enseignant lui-même qui aurait suivi le modèle des sujets d'examen de fin d'année du ministère de l'Éducation du Québec.

### I. LES PHASES D'ORGANISATION ET DE COHÉSION TEXTUELLES

#### 1.1 *Originalité de la consigne et réactions des élèves*

La consigne donnée : «L'on dit souvent que l'école est un milieu de vie. Les uns sont d'accord avec cette affirmation; d'autres ne le sont pas. En deux paragraphes, dis en quoi tu peux être d'accord avec l'affirmation et en quoi tu peux ne pas l'être». Cette consigne commandait une réponse en «je», en deux paragraphes anti-orientés. Seuls six (6) élèves sur trente (30) se sont pliés strictement à la consigne, prenant en charge par le «je» et la thèse

et l'antithèse, c'est-à-dire s'inscrivant pleinement dans le sujet proposé.

Aussi avons-nous accepté une interprétation plus large de la question posée. Sont considérés comme ayant respecté la consigne tous ceux qui, quel que soit le mode de prise en charge adopté, s'en sont tenus au thème proposé, en deux paragraphes antithétiques, plaçant à chaque fois deux points de vue symétriques, sinon «opposés» : nous sommes bien, ce faisant, devant une situation de production et de composition d'argumentations. Le corpus retenu comprend vingt-cinq copies.

#### 1.2 *La production d'argumentations en milieu scolaire*

Selon Alain Berrendonner (1987), l'argumentation serait une «activité fort peu créative» : les arguments pour ou contre quelque chose pré-existeraient déjà, ils seraient «pré-formés» et le locuteur n'aurait qu'à puiser dans un ensemble d'arguments socialement reconnus. Pour donner un exemple personnel, pensons à un éventuel décret qui obligerait les entreprises à mettre en place des mesures anti-pollution. Les arguments «pour» nous viennent tout de suite à l'esprit : pollution de l'environnement, santé publique, sauvegarde de la faune et de la flore, effet de serre, changements climatiques, etc. Les arguments «contre» sont connus : coût exorbitant pour les entreprises de telles mesures, fermeture d'usines incapables de soutenir la concurrence, mises à pied,

augmentation des chômeurs, etc. Voilà des arguments «pour» et «contre». D'ailleurs, Berrendonner ne donne que des exemples où il faut se prononcer pour ou contre.

Mais la problématique à laquelle ont dû faire face ici les élèves est tout autre. Ils n'avaient pas à se prononcer pour et contre l'école, mais à travailler une *notion* vaguement définie, à lui donner des bornes, à déterminer ce qu'est un «milieu de vie». En pareil cas, l'argumentation devient en vérité une activité créative, voire hasardeuse. Par leurs arguments, les élèves se trouvaient amenés à définir ainsi ce qu'est un milieu de vie ou tout au moins à circonscrire la notion de milieu de vie. Et par cela même, ils tiendront des propos en apparence contradictoires. Quand un élève dit de l'école qu'elle est un milieu de vie parce qu'on y passe de longues journées, cinq jours par semaine, et qu'il enchaîne en disant qu'elle n'est pas un milieu de vie parce qu'on est enfermé entre quatre murs pendant de longues journées, cinq jours par semaine, il y a en tout cas apparence de contradiction puisque passer de longs moments à l'école, cela veut dire nécessairement y être enfermé de longs moments entre ses murs. Et quand un étudiant argumente que l'école est un milieu de vie, car les élèves y reçoivent une instruction qui leur servira à l'avenir, mais qu'en second paragraphe, il refuse de considérer l'école comme un milieu de vie parce qu'il y a trop de devoirs, là encore, il y a apparence de contradiction puisque les devoirs font partie de l'instruction.

Il était donc difficile et périlleux pour les élèves de soutenir deux positions argumentatives qui n'aient rien en commun, qui s'excluent l'une l'autre, qui ne se rejoignent pas. Cela peut expliquer l'usage qu'ils font de la modalisation afin de réconcilier les deux points de vue inverses.

Nous avons noté que cinq (5) textes sont des modèles de textes «simples», dont les auteurs se limitent à en-dosser deux parties isolées, argumentation pour et argumentation contre, sans essayer de concilier les deux discours adversatifs par des modalisateurs, sans marquer encore la cohésion de leur texte par des mots organisateurs et sans échapper non plus à la contrainte par une variation dans la prise en charge. Voici un exemple:

#### Texte 15

Moi, je trouve que l'école est un milieu de vie car la plupart des gens ont passé une bonne partie de leur vie dans une école. Dans celle-ci nous avons reçu l'éducation, l'apprentissage et réussi à découvrir qui l'on était vraiment. Je crois que dans une école c'est là que nous avons passé les plus beaux moments de notre vie alors celle-ci peut très bien être compté comme un milieu de vie.

D'après mon opinion personnel je crois que l'école n'est pas un milieu de vie. L'école est fait que pour faire son apprentissage. Le monde n'aime pas asser l'école pour que ce soit compté comme un milieu de vie car dans un milieu de vie il y a de l'amour et celui-ci doit être agréable pour tout le monde.<sup>1</sup>

Cet élève répond par le «je» à la question posée, suit la consigne à la lettre, et ne craint pas d'accentuer sa marque personnelle dans l'énoncé («Moi, je ...», «D'après mon opinion personnelle, je...») lorsqu'il défend les deux points de vue opposés. Néanmoins, il s'agit là encore de la prégnance du modèle scolaire de la construction d'un texte en paragraphes.

### 1.3 Segmentation en paragraphes

Il est en effet de pratique courante de demander aux élèves du secondaire de rédiger un paragraphe sur un sujet donné, paragraphe renvoyant souvent à un court texte. Ici, la consigne était claire. Les élèves devaient cette fois rédiger un texte en deux paragraphes distincts. Vu cette contrainte, nous ne nous sommes pas penchés sur l'emploi de l'alinéa, emploi d'ailleurs généralisé chez tous les élèves, y compris chez les cinq (5) que nous considérons s'être trop écartés de la consigne.

Nous nous sommes plutôt intéressés à l'usage que font les élèves d'organisateurs textuels ou d'opérateurs métadiscursifs, afin de marquer la structure argumentative de leur texte et intégrer les deux paragraphes.

Ce rappel de l'habitude des élèves à composer un paragraphe, c'est-à-dire un «court texte», n'est pas inutile cependant lorsqu'on constate que onze (11) d'entre eux, sur les vingt-cinq (25) qui ont suivi la consigne, n'ont recours à aucun marqueur d'intégration linéaire dans leur mise en paragraphes. Vu sous cet angle, c'est comme si ces élèves avaient alors rédigé deux «courts textes» d'affilée.

### 1.4 Les problèmes de cohésion discursive

Cette articulation a été vue et construite par la majorité des élèves, sous forme de deux points de vue «en miroir», strictement antagonistes, par suite non conciliables et construits sous forme de deux paragraphes distincts. Un certain nombre d'entre eux, cependant, ont bien senti l'inconvénient d'une telle «rupture» au plan de la cohérence générale du discours; d'où l'emploi de divers moyens – connecteurs – pour reconstituer cette cohérence. Se pose alors la question de l'emploi correct des connecteurs choisis : assurent-ils la bonne articulation entre les segments du discours ou renforcent-ils au contraire, la coupure du texte en deux parties difficilement joignables ? Premier exemple :

#### Copie 4 : 1<sup>re</sup> partie :

L'éducation est importante pour l'avenir. L'exemple d'un proche qui n'a fait qu'un secondaire général et qui n'a pu trouver qu'un mauvais emploi.

#### 2<sup>e</sup> partie, au complet :

Mais | par contre |<sup>2</sup> les étudiants de seize ans et plus devraient être libre de leurs actes, ils sont quand même capable de prendre leurs responsabilités. Sans être sur le marché du travail, un horaire moins chargé ferait l'affaire de plusieurs.

Un petit exercice de déductions s'impose pour comprendre le «Mais | par contre| ». À quoi renvoie-t-il? Lisons entre les lignes : le proche en question, n'ayant fait qu'un secondaire général, c'est-à-dire un professionnel court, a donc quitté l'école trop tôt, donc trop jeune; il faut quitter l'école plus tard, donc plus vieux, avant d'entrer sur le marché du travail; ce qui veut dire qu'à l'école il se trouve des élèves plus âgés, capables de prendre leurs responsabilités. Le raisonnement de l'élève est nébuleux. Il nous force à extrapoler. Ce qui est rendu possible par l'ajout de «par contre».

En effet, «mais» tout seul ne semble n'avoir, à l'écrit, qu'une portée intraphrastique ou interphrastique, à moins qu'il ne soit détaché de l'avant-texte par un alinéa et isolé par une virgule. Ce qui à l'oral se traduit par une accentuation du «mais», par un haussement de la voix, une pause et souvent un geste de la main, l'index levé ou pointé. À l'écrit, ce même «mais» présuppose un repérage explicite, voire évident.

Il en va autrement de «par contre» qui, comme contre-argumentation, possède une grande portée anaphorique : un contre-argument porte en soi l'argument contré et renvoie nécessairement à l'avant-texte.

Bref, l'élève a senti le besoin de revenir sur son texte. Ajoutant «par contre», il visait à lier les deux paragraphes dans leur totalité, à faire relire par le lecteur tout l'avant-texte, à rendre cohérent tout son texte.

Deuxième exemple :

Copie 27 : 1<sup>re</sup> partie : [P]  
2<sup>e</sup> partie : [P] et [ non P]  
[P ?]

Il est difficile de schématiser le texte 27, car c'est un modèle de syllepse<sup>3</sup> compliqué en plus par des contradictions. Reproduisons-le intégralement :

Premièrement je pense que l'école peut être un milieu de vie puisque qu'on y passe presque la majorité de la journée. Le soir la plupart des étudiants revisent ce qu'ils ont fait pendant les cours. Malgré cela il y a encore plusieurs personnes qui trouvent l'école «dull» mais que serions nous si nous n'y allions pas?

L'école peut être un milieu de vie et ne peut ne pas l'être. La famille est très importante elle aussi et la plupart des fêtes ou réceptions (noël, paques etc) ce font en famille et non à l'école. L'école est-il un milieu de vie? Chacun doit avoir son opinion mais moi je trouve qu'elle demeure un milieu essentiel. Tous vont à l'école pour s'instruire mais n'y resterons pas toute leur vie, dans quelques années leur emploi offrira un nouveau milieu de vie.

1. Assertion de [P].
2. [P] ne fait pas l'unanimité : «Malgré cela...»
3. Présence d'un «mais» inverseur suivi d'une interpellation du lecteur l'invitant à approuver : «...mais que serions-nous...»
4. Début du second paragraphe par une réponse de «Normand». (Le scripteur s'accroche dans la négation).

5. Doute au sujet de [P]. La famille serait le vrai milieu de vie ?

6. Question portant sur [P].

7. C'est selon l'opinion de chacun.

En tout cas, le scripteur «trouve qu'elle demeure un milieu essentiel». Si l'école n'est pas un milieu de vie?

8. «... leur emploi offrira un nouveau milieu de vie». L'école est donc un milieu de vie.

Le scripteur réalise une syllepse en ce sens que, par son discours, il désoriente le lecteur en relativisant après coup le parti qu'il a pris au départ, à savoir que l'école peut être un milieu de vie.

Oscillant dès lors entre les deux points de vue contraires, il fait intervenir des arguments (l'importance de la famille, la possibilité d'opinions divergentes, le caractère passager de la vie à l'école) qui, sans être décisifs, suffisent à ébranler et à relativiser ce qu'il a lui-même initialement affirmé. Le destinataire, questionné à deux reprises, se voit invité à départager le pour et le contre. Ce texte pourrait faire l'objet d'une analyse plus détaillée, mais nous ne nous y attarderons pas ici. Un point retiendra tout de même notre attention, parce qu'il nous permet d'anticiper sur l'analyse de la résolution de l'opposition des deux points de vue ([P] *versus* [non P]) par modalisation. Après avoir fait allusion à la famille, l'élève écrit :

Chacun doit avoir son opinion, mais moi je trouve qu'elle demeure un milieu essentiel.

Ce qui veut dire que l'école, qu'elle soit un milieu de vie ou pas, reste tout au moins un milieu essentiel. Si elle est un milieu de vie, étant plus (+), elle peut être moins (-). Si elle n'est pas un milieu de vie, elle est «au moins» un milieu essentiel. C'est ainsi que par la modalisation appréciative par l'adjectif, l'étudiant permet aux positions inverses de se rejoindre au milieu. C'est une façon de faire la synthèse partielle de la thèse et de l'antithèse. Il ne s'agit pas d'une synthèse qui fait le compte des arguments pour et contre, ni d'une synthèse qui évalue les arguments pour et contre, mais d'une synthèse qui, faute de s'entendre sur un concept (milieu de vie) vaguement défini, propose un «lieu commun» compréhensible et acceptable par tout le monde : l'école, à défaut d'être un «vrai» milieu de vie, est «au moins» un milieu essentiel.

## II. ORGANISATEURS TEXTUELS ET CONNECTEURS INTRA-PHRASTIQUES

La difficulté essentielle qu'ont éprouvée les élèves était donc double : d'une part, tenter d'articuler les deux paragraphes «argumentation pour» et «argumentation contre» en un seul discours — ce que peu ont réussi pour les raisons qu'on a vues précédemment —, et, d'autre part, assurer au moins la cohérence interne de chaque paragraphe et au mieux établir une relation minimale entre les deux — ce que la majorité ont tenté au moyen



de connecteurs intraphrastiques visant à l'organisation textuelle. Bien peu cependant y sont parvenus. Les maladroresses observées dans le maniement de ces connecteurs sont éclairantes des difficultés de la maîtrise des articulations entre opérations discursives et exposition logique de la pensée.

## 2.1 Deux classes de connecteurs

On distinguera deux classes de connecteurs intraphrastiques qui jouent en fait le rôle d'organisateurs textuels :

1. ... Cependant
- ... Par contre
- ... Mais ... quand même

qui tous trois remontent l'avant-texte en le résumant et en le ré-évaluant; et

2. ... Tandis que
- ... Bien que

«Tandis que» sert généralement à opposer deux positions contraires, deux groupes, deux sujets, deux états. Plusieurs grammaires classent «tandis que» dans la catégorie des conjonctions de contraste. Mais plus nombreuses sont les grammaires qui, confondant «opposition» (ou «contraste») et «concession» (ou «restriction»), amalgament dans une même classe des marqueurs aussi variés que «tandis que», «avoir beau», «en revanche», «bien que», etc.

Cette parenthèse nous amène à citer l'élève 8. Voyons comment il termine son texte :

Bien que l'école peut être un milieu de vie pour certain, elle peut être une phobie pour d'autres.

Emploi d'un concessif pour marquer deux façons contraires de vivre l'école. À moins qu'il faille interpréter la conclusion de l'élève 8 ainsi : «Que l'école soit un milieu de vie pour certains, n'empêche pas qu'elle soit une phobie pour d'autres». Interprétation par trop forcée pour être retenue. Il est manifeste ainsi que les élèves vont et viennent entre l'*opposition* et la *concession*. Ainsi, l'élève 13 rédige un texte adversatif, tandis que l'élève 8 rédige un texte concessif, mais le ferme (maladroitement, il est vrai) par une conclusion adversative.

En résumé, il importe d'établir la distinction entre des organisateurs textuels ouvrant explicitement un paragraphe et des connecteurs intraphrastiques qui, tout en portant sur un acte subordonné, obligent, de par leur position en début de texte ou en fin de texte, à les interpréter comme discursifs. Ces organisateurs textuels jouent donc un rôle métadiscursif autant pour tenter d'assurer la continuité entre les paragraphes du texte que pour articuler la progression conceptuelle dans le *travail logique* sur les notions d'école, de milieu de vie, etc.

Ces organisateurs textuels vont donc avoir ici une double fonction métadiscursive :

- organiser le texte en parties et articuler ces parties ;

- contraster et architecturer les arguments pour fonder le raisonnement.

Exemple 1 :

Copie 20 : 1<sup>re</sup> partie :

L'école est un milieu de vie [P].

Elle forme une grande famille.

2<sup>e</sup> partie :

Au niveau supérieur, au CÉGEP et à l'université, l'école n'est plus une famille.

Ainsi se construit un parallélisme entre école et famille qui va permettre d'argumenter en contraste sur les propriétés et fonctions de l'une et l'autre et de travailler conceptuellement par la suite la notion de «milieu de vie».

Exemple 2 :

Copie 22 : Premièrement... /	En deuxième lieu...
(Numérotation)	(Numérotation)
Co-orientation	Co-orientation

1<sup>re</sup> partie :

Premièrement, pour moi l'école est [le milieu] l'endroit où l'on grandit...

2<sup>e</sup> partie :

En deuxième lieu je voudrais citer que l'école n'est seulement qu'une étape de notre [vie] existence...<sup>4</sup>

Fréquemment, de la sorte, les textes vont être décomposés en deux parties, l'une argumentant en un sens, l'autre présentant soit la position adverse soit établissant un régime restrictif ou concessif vis-à-vis de ce qui a été développé auparavant. Il y a souvent ambiguïté alors, chez les élèves, entre le maniement opératoire de la chronologie – visant à traduire le développement progressif de la pensée – et le jeu classique de la composition argumentative en «thèse-antithèse» : «arguments pour», «arguments contre».

Les connecteurs vont ainsi favoriser la structuration de plusieurs types d'opérations souvent «mélangées» dans les discours : temporalité, consécution, concession, opposition, contrariété. Des difficultés apparaissent ainsi quant à la maîtrise de ces différentes opérations.

## 2.2 Opérations de temporalité et connecteurs de numérotation d'ordre

Copie 11 : .../ Dans un deuxième temps...

1<sup>re</sup> partie :

Certaines personnes peuvent se montrer d'accord pour affirmer que l'école est un milieu de vie...

2<sup>e</sup> partie :

Dans un deuxième temps, certaines opinions s'opposent à l'idée que l'école soit appelée un milieu de vie. Pour eux...

«Dans un deuxième temps», pour le deuxième paragraphe?

Ici, l'élève utilise deux opérateurs textuels de numé-

rotation ordinale qui ont normalement pour effet d'additionner des arguments allant dans le même sens. Contresens donc, mais la forme est sauvée : le texte est bien coupé, chaque paragraphe étant bien délimité.

Ce qu'on peut observer, c'est cet effet de «contradiction» sinon d'ambiguïté : d'un côté, la construction en deux paragraphes est de type diachronique, de l'autre côté, argumentation et contre-argumentation fonctionnent nécessairement sur le mode synchronique. Il y a ainsi, fondant cette «contradiction» entre chronologie apparente et co-existence de deux familles d'arguments, tout un jeu implicite de mise en place simultanée des paragraphes textuels dans le même moment où la linéarité du discours impose leur successivité.

### 2.3 Deux exemples significatifs de textes morcelés

Copie 29 : Premièrement [P]... / Premièrement [non P]...

#### 1<sup>re</sup> partie :

Premièrement je pense que nous pouvons considérer l'école comme un milieu de vie, parce que on y passe presque la moitié de notre vie. Aussi je pense que c'est un beau milieu de vie parce que... En plus...

#### 2<sup>e</sup> partie :

Premièrement je pense que l'école ne peut pas être considérée comme un milieu de vie, parce que ils y a trop d'élèves qui y vont pour niaiser. Ensuite... Après ça... Alors pour moi ce n'est pas un milieu de vie agréable.

Onze (11) élèves sur vingt-cinq (25) n'ont ainsi recours à aucun marqueur d'intégration linéaire dans leur mise en paragraphes. Ces élèves ne jouent que sur le positif (1<sup>re</sup> partie : P) et le négatif (2<sup>e</sup> partie : non P), ainsi que sur l'alinéa pour couper leur texte. L'élève 29 est du nombre, car, il ne faut pas s'y tromper, les deux «Premièrement» ont pour fonction de structurer l'addition d'arguments dans les limites de chacun des paragraphes. Sa copie 29 peut se schématiser ainsi :

	Ouverture	Relais	Clôture
1 <sup>re</sup> partie :	Premièrement	Aussi En plus	
2 <sup>e</sup> partie :	Premièrement	Après ça	Alors

Respectant la contrainte des deux paragraphes, l'élève rédige deux «courts textes» parallèles, et marque bien ce parallélisme par le double emploi du même adverbe de numérotation.

Une remarque s'impose sur la conclusion : «Alors pour moi ce n'est pas un milieu de vie agréable». Le scripteur, venant d'asserter [non P] et venant d'appuyer son assertion par un certain nombre d'arguments, au lieu de conclure le paragraphe immédiat, l'environnement linguistique contigu, par «Alors pour moi ce n'est pas un milieu de vie», termine par une conclusion qui, en fait, rejoint les deux paragraphes. En niant que l'école

soit un milieu de vie agréable, il maintient que c'est un milieu de vie ([P], 1<sup>re</sup> partie) tout en restant en partie conséquent avec sa démonstration immédiate ([non P] : horaires trop chargés, trop de devoirs, il faut toujours être pressé, 2<sup>e</sup> partie), orientée vers le caractère désagréable de l'école. De cette manière, l'élève tente par *modalisation appréciative* par l'adjectif de sortir de la «contradiction» dans laquelle il s'est enfermé, intégrant par le fait même les deux paragraphes, faisant de deux «courts textes» un seul texte.

Remarquons au passage que cinq (5) élèves se limiteront à marquer la structure binaire —thèse/ antithèse— de leur texte en jouant seulement sur le positif et le négatif, sans marqueur d'intégration linéaire, sans segmentation en paragraphes par une variation dans la prise en charge et sans recours à la modalisation pour scinder les deux paragraphes.

### 2.4 Construction conceptuelle du discours et placements argumentatifs : thèse et antithèse, jeux de rupture et opérations d'opposition

#### Exemple 1 :

Copie 24 : 1<sup>re</sup> partie :

L'école pour certains est leur milieu de vie. Parce que pour ceux qui s'implique activement, comme dans les élections, la journée sportive et le reste, ils aiment bien ça. Plusieurs étudiants investissent beaucoup dans leur école et pour eux cela semble être comme une deuxième (2<sup>e</sup>) famille. Et quand on dit que l'on passe environ vingt-cinq heures assis sur les bancs d'école par semaine il faut se motiver. Et c'est pourquoi plusieurs font en sorte d'améliorer l'ambiance de l'école.

#### 2<sup>e</sup> partie :

Par contre il y en a aussi qui s'en moque éperdument. Pour ceux là ils viennent juste parce qu'ils le sont obligés, leurs parents l'exigent ou seulement pour passé le temps. Pour moi l'école ce n'est pas mon milieu de vie. Parce que ce que je considère le mien c'est chez moi et l'endroit où je travail. Je vais à l'école que pour que plutard je puisse me trouver un emploi convenable. Mais je fais quand même mon possible pour ne pas nuire aux autres qui font tout leur possible pour créer une ambiance à l'école.

Il n'est pas inutile de citer ce texte en entier car il témoigne de plusieurs types de phénomènes concourants :

— *au plan énonciatif* : un jeu de prises en charge alternées

les uns	/	d'autres
ils	/	ils
ceux	/	ceux-là

— *au plan argumentatif* : tout un jeu de coupures représentationnelles fonctionnant sur le mode des oppositions entre *intégrations* et *exclusions* dans des domaines de propriétés ou caractérisations :

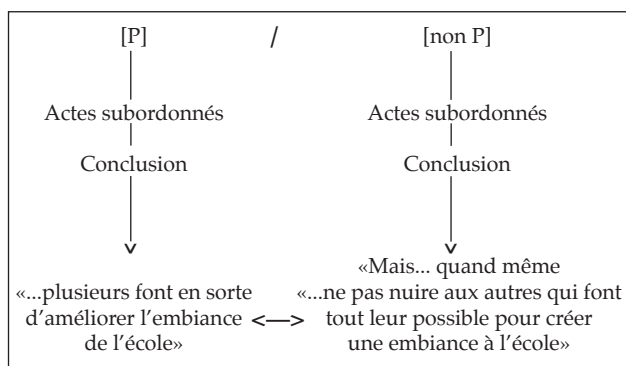
ceux qui s'impliquent activement / il y en a qui s'en moque

plusieurs font en sorte d'améliorer / eux, ils viennent parce l'ambiance de l'école qu'ils le sont obligés

— au plan cognitif et conceptuel dans l'ordre stratégique du discours :

- a) mise en opposition de deux groupes d'élèves;
- b) en cours de texte, rupture dans la prise en charge et identification à «D'autres» : «Pour moi l'école ce n'est pas mon milieu de vie...»;
- c) parallélisme entre l'école et la famille, cette dernière étant le vrai milieu de vie;
- d) fermeture du second paragraphe et partant du texte, par un connecteur intraphrastique de concession : «Mais... quand même...».

L'énonciateur finit ainsi par se rallier à ceux pour qui l'école n'est pas un milieu de vie. Qu'il en soit ainsi pour ces derniers n'est pas écrit explicitement. Mais la teneur très négative des propos que l'énonciateur tient à leur égard (les deux premières phrases du second paragraphe) permet de l'inférer, d'autant plus que l'attitude de ces élèves contraste parfaitement avec celle des tenants de [P]. Il s'ensuit que ce ralliement aux «mauvais» semble subit, brusque même. C'est comme si l'élève, s'étant jusqu'ici oublié, en venait à dire ce qu'il pense vraiment. Toutefois, par l'emploi d'un «mais» restrictif en séquence avec «quand même», l'élève montre qu'il ne cautionne pas l'attitude des «mauvais». S'il pense [non P], c'est pour de bonnes raisons (le milieu de vie, c'est chez lui et l'école est transitoire), et bien qu'il soit du mauvais bord, il évite de nuire aux «bons» décrits au premier paragraphe. Ainsi, «mais... quand même», tout en faisant immédiatement suite au discours tenu plus haut sur [non P], renvoie au premier paragraphe et l'englobe :



Ainsi, du point de vue de l'ordre discursif, le placement en fin de texte de connecteurs intraphrastiques permet de leur faire jouer pleinement un rôle méta-discursif. Notamment, le rôle d'organisateur textuel de «mais... quand même» se voit renforcé par la reprise anaphorique du mot «ambiance» et du lien évident que l'énonciateur a voulu tisser entre les deux conclusions. De toute évidence, l'élève se relisait tout en rédigeant. Il cherchait à organiser son texte. Il a d'abord mis en place deux camps adverses. Il s'est joint à l'un des deux camps. Puis il s'en est distancé pour se situer quelque part au milieu. Son «parti-pris» pour [non P], son identification à «D'autres», autrement dit, sa rupture du mode de prise en charge adopté au départ, lui ont permis de dégager un

*modus vivendi*, de résoudre l'opposition des deux points de vue, de fixer les limites de [non P] : que l'école ne soit pas un milieu de vie pour certains n'autorise quand même pas à nuire aux autres qui pensent le contraire. De même, exemple 2 :

Copie 30 : 1<sup>re</sup> partie :

L'école est pour certains un milieu de vie...

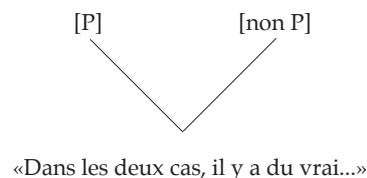
2<sup>e</sup> partie :

Cependant d'autres personnes trouvent que l'école est un endroit invivable, un milieu qu'on devrait déserté... Dans les deux cas il y a du vrai mais il vaut mieux vivre avec l'école et en recueillir le meilleur en s'y imposant un milieu de vie agréable.

Ici encore l'ordre discursif adopté permet la mise en place d'une stratégie qui, au prix d'opérations d'opposition et de rupture, vise à une *distanciation* du sujet énonciateur :

- a) mise en opposition de deux groupes;
- b) rupture dans la prise en charge et identification à «Les uns» et à «D'autres»;
- c) conclusion qui concède une part de vérité aux uns et aux autres, et qui, par modélisation appréciative («vrai», «il vaut mieux», «le meilleur», «agréable»), propose un juste milieu, invitant les élèves négatifs à au moins prendre de l'école le meilleur.

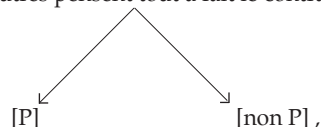
Là encore, comme dans le texte précédent, il a fallu que l'énonciateur rompe le mode de prise en charge adopté à l'origine, se prononce personnellement sur [P] et [non P], pour amener une conclusion qui incorpore les deux points de vue. Mais, contrairement au texte précédent, ici, la phrase conclusive («Dans les deux cas...») ne découle pas d'abord du contexte immédiat ou contigu, ne met pas fin à l'argumentation déployée à l'appui de [non P] (2<sup>e</sup> partie), mais vise [P] et [non P], fait référence au développement discursif de chacun des paragraphes :



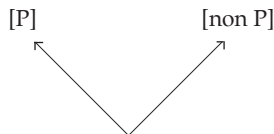
Plusieurs autres textes vont agencer une mise en parallèle des deux types de positions tantôt au moyen d'une phrase introductive, tantôt au moyen d'une phrase conclusive.

Ainsi, le texte 13, dont la division en deux paragraphes du contenu argumentatif est annoncée par une phrase introductive articulée autour du connecteur d'opposition «tandis que» :

«Certains croient que l'école est un milieu de vie tandis que d'autres pensent tout à fait le contraire»



et le texte 8, que l'élève termine par une phrase conclusive qui reprend et résume tout le texte :



«Bien que l'école peut être un milieu de vie pour certain, elle peut être une phobie pour d'autres».

De la sorte, la mise en contraste oppositionnel dans le discours est assurée par l'énonciateur lui-même, et va favoriser sa propre stratégie de distanciation, à savoir identifier certains à un domaine de jugements et différencier d'autres en leur affectant le domaine de jugements adverses. Le jeu stratégique du discours s'assure alors par un double fonctionnement opératoire : cognitivement, par l'instauration de *frontières* ou coupures entre types de jugements et représentations sémantiques associées (l'école = milieu de vie parce que : l'essentiel du temps passé + amis + apprentissage) et énonciativement, par un double marquage de connecteurs et de prédications visant à l'identification (c'est l'école qui, c'est un milieu où...) et à la *différenciation* (tandis que..., bien que...). D'où, effectivement, l'articulation générale de la plupart des textes sous forme de *rupture/opposition* favorisant le «dégagement» stratégique du sujet énonciateur vers une position plus proche du «juste milieu».

## 2.5 Thèse-antithèse : opérations de rupture et d'opposition

Exemple 1 :

Copie 26 : 1<sup>re</sup> partie :

L'école, pour moi est un milieu de vie où l'on apprend le plus à découvrir sa vraie personnalité. Car c'est à l'école que l'on se fait des copains et c'est un milieu où | presque | tout le monde vit en harmonie...

2<sup>e</sup> partie :

Toutefois l'école peut devenir très néfaste sur les élèves rejetés et sans amis. Ils deviennent parfois agressifs et écoeurer de la vie et cela peut même les pousser jusqu'au suicide...

Voilà un exemple de ce qu'on peut appeler «Contournement de la consigne par modalisation». L'élève, plutôt que d'asserter à tour de rôle [P] et [non P], que ce soit par identification ou rupture, et tel que le veut la consigne, se limite à asserter [P] pour, par la suite, montrer que [P] ne vaut «toutefois» pas pour tout le monde. Commenant son texte avec un «pour moi», enchaînant avec des «on» et des «nous», il se joint à un groupe d'élèves pour qui l'école est même un milieu où | presque | tout le monde vit en harmonie. Nous ne savons à quel moment il a ajouté «presque», mais nous savons que cet ajout s'imposait. En effet, dans le second paragraphe, l'élève 26 exclut des bienfaits de l'école un certain nombre de ses camarades. Ainsi, au lieu de mettre en texte deux domaines d'argumentation distincts, l'un [pro-P], l'autre [pro-non P], il se satisfait

de la validation de [P]. La nuance est importante. La consigne voulait que les élèves démontrent que [P] et [non P] peuvent tous deux être vrais. Ici, l'élève ne fait que montrer que [P] n'est pas vrai pour tous. Bien entendu, nous en déduisons que les élèves «rejetés», «sans amis», ne considèrent pas l'école comme un milieu de vie. C'est implicite. Mais il n'empêche qu'en surface du texte ils sont présentés bien plus comme des victimes, hors d'atteinte de [P], que des défenseurs du point de vue [non P]; selon une procédure stratégique du type *intégration/exclusion*, comme on l'a vu précédemment :

Domaine : milieu de vie = intégration	Domaine de l'exclusion
– apprentissage	– milieu néfaste
– amis	– rejet
– harmonie	– agressivité
– développement	– suicide
[«on» = la majorité]	[«Les élèves rejetés» = la minorité]

Exemple 2 :

Copie 7 : 1<sup>re</sup> partie :

D'accord l'école est un milieu de vie... L'école est une famille avec les professeurs comme parents et les élèves pour les enfants...

2<sup>e</sup> partie :

Par contre je ne suis pas d'accord que l'école est un milieu de vie pour ces raisons... drogue... boisson... violence physique... C'est des choses qui font que l'école n'est plus un milieu de vie convenable. Le milieu de vie c'est nous qui le formons.

Analogie avec la famille. L'élève sous-entend, comme bien d'autres, que le vrai milieu de vie c'est la famille. Et il faut comprendre sa toute dernière phrase comme une ré-assertion restreinte de P : l'école est un milieu de vie à condition que nous (les élèves) y formions une famille.

Il y a prise en charge par le «je» à la fois de la thèse et de l'antithèse. Ainsi, les phénomènes énonciatifs de prise en charge s'avèrent déterminants pour la construction à la fois des *frontières* entre positions et/ou *domaines notionnels* (certains pensent que..., ils disent que..., pour d'autres...) et des *jeux d'identification-distanciation* du sujet énonciateur vis-à-vis des types de jugements représentés dans le discours.

## 2.6 Opérations de prise en charge et jeux argumentatifs

### 2.6.1 Le «on»

On...	/	On...
(Nous)		( Nous)

Les élèves qui ont répondu par le «on» n'ont retenu de la présentation du sujet donné que l'affirmation dont il leur fallait débattre : «On dit souvent que l'école est un milieu de vie». La prise en charge par le «on» s'ap-



parente à la prise en charge par le «je» en ce sens que l'énonciateur prend à son compte la thèse ou l'antithèse. Mais les élèves qui ont opté pour le «on» joueront sur deux valeurs de «on» : une première, que l'on pourrait qualifier de pragmatique parce que le «on» englobe le co-énonciateur, forçant son approbation :

C'est vrai qu'on peut dire que l'école est un milieu de vie... (Copie 3)

une seconde où le «on» a valeur de «nous» et par lequel l'énonciateur s'inscrit à l'intérieur d'un groupe :

On passe assez de temps dans les écoles pendant notre vie que je trouve que ça peut être considéré comme étant un milieu de vie... (Copie 5)

Ce deuxième «on» peut être remplacé par un «tu» très courant à l'oral pour désigner un groupe auquel appartient l'énonciateur.

Copie 3 : 1<sup>re</sup> partie :

C'est vrai qu'on peut dire que l'école est un milieu de vie... C'est également là que tu apprends... à vivre des expériences que tu ne vivrais ailleurs.

2<sup>e</sup> partie :

Cependant il y a des points négatifs où l'on dit que l'école [n']est [pas] un milieu de vie... Cela t'empêche de faire des choses que tu pourrais faire si tu n'étais pas à l'école.

Bien que cet élève trébuche dans l'emploi de la négation, il faut lire les deux paragraphes comme appuyant respectivement [P] et [non P]. L'élève donne de l'école deux définitions antinomiques : c'est un endroit où «tu» vis des expériences que tu ne vivrais pas ailleurs, mais c'est aussi un endroit qui «t'empêche de vivre des expériences que tu vivrais ailleurs». L'énonciateur confond donc le lecteur en l'enfermant dans un cercle vicieux : un milieu de vie, c'est un ailleurs de quelque part, où tu vis des expériences uniques, mais cet ailleurs peut ne pas être un milieu de vie parce qu'il est lui-même un quelque part qui t'empêche de vivre des expériences uniques ailleurs. Bref, dès le moment où l'école est un milieu de vie, elle cesse de l'être.

Copie 5 : 1<sup>re</sup> partie :

L'école peut être considéré comme un milieu de vie parce que nous y allons à tous les jours de la semaine...

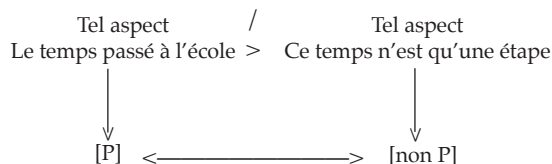
2<sup>e</sup> partie :

Par contre si on regarde ça sous un autre aspect, ce n'en est pas un... Ça ne serait qu'une étape à franchir avant d'affronter ce que l'on appelle la vraie vie. Pour plusieurs l'école n'est qu'une rigolade et considère que présentement leur milieu de vie est uniquement celui familiale, parce que pour eux c'est là qu'ils sont le plus à l'aise.

L'on remarquera tout de suite que l'élève n'amorce pas son texte par une prise en charge en «on». Parfois, pour déterminer le mode de prise en charge adopté par le scripteur, nous ne nous sommes pas contentés de voir comment celui-ci ouvre son texte : dans certains cas,

moins clairs, nous lisions plus avant afin d'y déceler le mode de prise en charge dominant.

Cette copie nous offre un bel exemple d'un «par contre» contre-argumentatif qui introduit une conclusion contraire à celle à laquelle en était arrivé l'énonciateur au cours d'un premier mouvement argumentatif. Par l'emploi de «sous un autre aspect», l'élève nous indique bien que le premier paragraphe présentait un aspect du problème et qu'il va maintenant y opposer un autre aspect. Cela pourrait être représenté par le carré argumentatif suivant :



Ainsi la stratégie d'organisation du discours semble parfaitement maîtrisée : si la notion de «milieu de vie» s'entend sur la durée, l'école est effectivement un milieu de vie du fait du temps qu'on y passe; mais si l'on considère cette fois «la vie» en tant que durée dans son ensemble, alors l'école n'est qu'une étape transitoire de l'existence et la «vraie vie» vient après. Le connecteur «par contre» permet ici à la fois d'assurer la continuité entre les deux paragraphes du discours et en même temps de construire le développement de l'argumentation comme cohérent dans la successivité.

## 2.6.2 Argumentation et contre-argumentation : de l'opposition à la concession

Ainsi, «par contre» porte sur les deux étapes de la contre-argumentation : il limite (>) la portée de la prémisse amenant la conclusion [P], il permet même d'inverser cette conclusion, c'est-à-dire de conclure à [non P]. L'énonciateur concède que si l'on considère l'école sous un autre aspect, [P] peut être nié. Bref, l'opposition des conclusions présuppose une démarche concessive.

Ce qui peut surprendre dans ce texte, c'est qu'après avoir bien charpenté son développement contre-argumentatif, l'élève ait senti le besoin d'évoquer la présence de sujets qui ne peuvent voir dans l'école un milieu de vie :

«Pour plusieurs l'école n'est qu'une rigolade...»

Mais une lecture serrée du texte nous fait voir la logique de cette évocation. En construisant le repérage d'une différenciation [«les uns»], le sujet instaure stratégiquement une rupture dans sa propre prise en charge des opinions et attitudes vis-à-vis de l'école. Ainsi, à la fois, il lui est possible de se distancier de ceux qui, tout comme lui (à ce moment du texte), nient que l'école soit un milieu de vie, et en même temps de construire argumentativement que ceux-là le font pour des raisons qui empêchent de penser le contraire, qui empêchent de voir



le problème selon des prémisses différentes. Le temps passé à l'école (—> [P]) peut, dès lors, ne devenir qu'une simple étape à franchir (—> [non P]), et ainsi n'être qu'une «rigolade». Pour l'énonciateur, [non P] renvoie à [P], les raisons à l'appui de [non P] sont limitatives des raisons permettant de conclure [P]. Pour «plusieurs» [P] ne peut être que la famille.

Exemple 1 :

1<sup>re</sup> partie :

Bien sûr que l'école peut être un milieu de vie. Chaque jour nous y cotoyons des centaines d'autres étudiants. Nous sommes à l'école presque toute la journée et de retour à la maison nous avons encore des devoirs à remettre. C'est donc dire que nous avons l'école en tête toute la journée. De plus les professeurs ne nous enseignent pas seulement la matière du cours, ils nous éduquent aussi. Tout ceci démontre bien que l'école est effectivement un milieu de vie.

2<sup>e</sup> partie :

Par contre l'école peut aussi nous apporter bien des troubles. Nous y rencontrons des gens peu recommandables. Ils ne pensent qu'à vendre de la drogue aux jeunes innocents. Ils se moquent des règlements et mettent les professeurs à bout de nerfs. C'est aussi le cas lorsqu'un enfant se fait rire de lui parcequ'il a quelques troubles d'apprentissages ou qu'il est quelque peu attardé. Bien que l'école peut être un milieu de vie pour certain, elle peut aussi être un phobie pour d'autres.

L'organisateur textuel «Par contre» qui ouvre le second paragraphe véhicule bien une idée de concession : l'énonciateur, après avoir présenté dans le premier paragraphe une vision positive de l'école, concède ensuite que tout n'y est pas pour le mieux. Mais, si dans le texte précédent «concéder» consistait à atténuer la portée des propos du premier paragraphe pour en arriver à une conclusion opposée, «concéder» dans le présent texte c'est permettre tout simplement de présenter aussi («Par contre l'école peut aussi...») l'autre côté de la médaille, de présenter une série d'arguments contre. Autrement dit, les deux paragraphes, articulés autour de «par contre», alignent chacun une liste d'arguments différents qui n'ont aucun rapport entre eux et qui se font face de façon strictement oppositionnelle :



Cet élève répond bien à la question posée en ceci précisément que celle-ci exigeait des élèves qu'ils assument «dans le même discours deux lignes argumentatives opposées». C'est ce que Berrendonner appelle une argumentation par «spécialisation», qui consiste à développer deux classes d'arguments «soumises à des conditions de validité distinctes» (Berrendonner, 1987).

Ici, le scripteur renforce son argumentation par «spécialisation» par une «dissociation des notions», c'est-à-dire qu'il dresse deux listes d'arguments, lesquels

ne se rejoignent pas et appartiennent à des univers différents :

[P]	[non P]
Le fait de côtoyer quotidiennement des centaines d'étudiants.	Gens peu recommandables. Drogue.
Tout le temps passé à l'école.	Trouble-fête qui ne respectent pas les règlements et énervent les professeurs.
Devoirs qui prolongent l'école.	
Savoir et éducation reçus.	Enfants «tête de Turc».

Pour cela, il lui a fallu également opérer une rupture de sa prise en charge et mettre en place un groupe d'élèves délinquants en tant que différenciation absolue. Après avoir ainsi lui-même assumé par le «nous» la thèse et l'antithèse, [P] et [non P], cela lui permet donc ensuite d'attribuer [P] à certains et [non P] à d'autres.

Exemple 2 :

1<sup>re</sup> partie :

Est-ce que l'école est un milieu de vie? Certains arguments semblent prouver qu'il en serait ainsi. En voici quelques-uns : en premier lieu, il est clair que l'étudiant passe la majeure partie de son temps à l'école. C'est à dire environ six heures par jour cinq jours par semaine. De plus n'est-ce pas à cet endroit que l'étudiant fait la connaissance de ses amis. Des amis qui, comme on le sait, joueront un rôle important lors de la phase critique qu'est l'adolescence. On peut donc facilement dire que l'école constitue le milieu de vie de l'étudiant.

2<sup>e</sup> partie :

D'un autre côté nombreux sont les arguments qui prouvent qu'il n'en est pas ainsi. En effet, plusieurs personnes affirment que l'école n'est qu'un lieu où l'on acquiert des connaissances. Que la véritable vie sociale d'un étudiant se passe à la maison ou à l'extérieur du domicile familial. Ainsi l'école ne serait qu'un endroit où l'étudiant [n'] évolue [que] pendant un certain temps avant de retourner à son milieu de vie habituel.

L'organisateur textuel employé renvoie d'un côté aux arguments «pour», d'un autre côté aux arguments «contre». L'énonciateur épouse les deux points de vue inverses, mais contrairement au texte précédent, les arguments [anti-P] prennent appui sur les arguments [pro-P] en les restreignant. Cela va même plus loin : par l'emploi de modalisateurs adverbiaux (ne...que) et adjectivaux (véritable, habituel) dans le second paragraphe, l'élève enrichit le premier paragraphe d'aspects positifs : il les fait apparaître en les restreignant (voir le tableau à la page suivante).

Cela peut s'identifier à «l'art du compromis». L'énonciateur impose des restrictions aux arguments prouvant que l'école est un milieu de vie, mais en même temps, par son discours en faveur de [non P], il donne aux deux domaines d'argumentation les mêmes repères.

1 <sup>er</sup> paragraphe [P]		2 <sup>e</sup> paragraphe [non P]
Majeure partie du temps à l'école.	→	L'étudiant n'y évolue que pendant un certain temps.
Endroit où l'étudiant fait la connaissance de ses amis.		
Vie sociale. (implicite)	donc <	Véritable vie sociale.
Lieu où l'on acquiert des connaissances. (implicite)	donc <	L'école n'est qu'un lieu où l'on acquiert des connaissances.
Milieu de vie. (implicite)	donc <	Pas le milieu de vie habituel.

À partir de ce moment-là, tout devient une question de degrés ou d'éclairage : jusqu'à un certain point l'école est un milieu de vie; vue sous un certain angle, elle n'en est plus un.

Exemple 3 :

1<sup>re</sup> partie :

Nous passons une centaine de journées à l'école chaque année. Elle se doit d'être un milieu de vie pour nous... Oui, l'école est un milieu de vie très enrichissant pour nous tous.

2<sup>e</sup> partie :

Il existe par contre des points un peu moins positifs... Voilà quelques aspects, qui ne font pas de l'école un milieu de vie très agréable.

«Par contre» a cette fois une double fonction : opposer deux catégories bien distinctes d'arguments, les uns qui font de l'école un milieu de vie «très enrichissant», les autres qui ne font pas de l'école un milieu de vie «très agréable», et pour seconde fonction, minimiser l'efficacité des aspects qui font de l'école un milieu de vie. Opposition donc de deux discours qui prennent forme dans deux paragraphes antithétiques : restriction des conditions de validité des arguments qui précèdent le mot organisateur en paragraphes. Toutefois, ce texte, qui semble s'apparenter aux précédents par son argumentation par «spécialisation» argumentative, est un bel exemple de contournement de la consigne. Au départ, le locuteur évite d'asserter carrément [P]. Peu importe la question posée, et la manière dont elle est posée; il faut que l'école soit un milieu de vie. Il ne reste plus alors qu'à réunir les conditions qui feront d'elle un milieu de vie très enrichissant pour tous. Mais, malheureusement, interviennent des aspects non pas négatifs mais «moins positifs», qui font de l'école un milieu de vie non pas désagréable mais pas «très agréable». En résumé, l'argumentation ne consiste pas tant à appliquer à l'école la notion de «milieu de vie» qu'à modaliser cette même notion pour en construire une appréciation distanciée.

### 2.6.3 La concession

La présentation du sujet donné («Les uns sont d'accord... d'autres ne le sont pas») véhicule donc, comme on vient de le voir, la nécessité d'une mise en opposition : Les uns pensent [ P ] / D'autres pensent [ non P ].

Mais, si l'on se limite à la question proprement dite, les élèves devaient développer une argumentation concessive, c'est-à-dire concéder aux «uns» et aux «autres», accorder respect aux opinions relatives.

Ainsi, il y avait nécessairement prise en charge par le «je» de la thèse et de l'antithèse. Nous avons déjà souligné le fait que seuls six (6) élèves répondront en «je» pour la thèse et l'antithèse, donnant ainsi suite aux «tu» personnalisés de la question : «... dis en quoi **tu** peux être d'accord.. et en quoi **tu** ne pas l'être». Mais, par cette stricte fidélité à la question, ils se créeront eux-mêmes une difficulté. Voyons comment.

Dans les copies précédentes, la concession passe par l'opposition de deux groupes d'élèves, de deux catégories de pensée :

Copie 24 :

[P] pour certains / Par contre [non P] pour d'autres.

Copie 30 :

[P] pour certains / Cependant [non P] pour d'autres.

Copie 26 :

[P] pour moi / Toutefois [non P] pour d'autres.  
pour «on»  
pour «nous»

La confusion entretenue entre «opposition» et «concession» trouve peut-être son origine dans le fait que contre-argumenter en opposant deux façons de penser, donc deux sujets ou groupes de sujets, vise ultimement à amener les protagonistes sur un terrain d'entente qui soit neutre. Cela se traduit parfois par des lieux communs qui expriment une double concession, du genre :

- Dans les deux cas, il y a du vrai. (Copie 30).
- Il faut respecter la position des autres. (Copie 26).

Pour ce qui concerne les élèves 7 et 25, ils s'opposent à eux-mêmes, du moins en surface :

Copie 7 :

Je suis d'accord / Par contre je ne suis pas d'accord...

Copie 25 :

Je pense que / Cependant je ne trouve pas que...

Il est important de noter que c'est la formulation qui est ici maladroite, car il ne faut pas oublier que la consigne voulait que les élèves soutiennent deux thèses opposées, qu'ils tiennent un «double langage». Le discours contre-argumentatif s'accommode donc mal d'une mise en opposition explicite du même sujet énonciateur. Quand on tient un «double langage», il convient d'éviter de le révéler d'emblée, laissant au lecteur le soin de décoder ce que le discours dissimule.

#### 2.6.4 *Résolution de l'opposition par modalisation appréciative*

Encore une fois, nous avons affaire ici à un élève pour qui asserter [non P] voulait dire «se dédire», «se contredire». Après avoir nié [P], et donné les raisons qui font que l'école n'est pas («plus») un milieu de vie, il conclura en atténuant [non P], et, par ce fait, en restituant [P] :

«C'est une des choses qui font que l'école n'est plus un milieu de vie convenable...»

Si l'école n'est plus un milieu de vie convenable, elle est donc redevenue un milieu de vie : paradoxe qu'on pourrait représenter ainsi :

[P]	/	[non P]
Milieu de vie		Pas un milieu de vie
[P] <—————		(Pas un milieu de vie convenable; atténuation de [non P]; réassertion de [P])

#### 2.6.5 *Organisateurs textuels de concession et connecteurs intraphrastiques*

Nous avons tenté précédemment de justifier la distinction que nous faisons entre les organisateurs textuels de concession et les connecteurs intraphrastiques. Mais comme les uns et les autres se retrouvent dans les mêmes textes, nous les traiterons ensemble pour éviter de reciter les mêmes segments de texte.

Dix (10) élèves ne placeront un organisateur textuel de concession qu'en tête du second paragraphe :

.../ Par contre...  
.../ Cependant ...  
.../ D'un autre côté..  
.../ Toutefois...

Et quand on lit ces textes, on s'aperçoit que les organisateurs textuels utilisés s'insèrent bien dans le texte et ne font jamais l'objet d'une ré-écriture.

Cette homogénéité ne veut toutefois pas dire que dans les dix textes la concession soit marquée de façon similaire. Les élèves alternent entre l'opposition et la concession, comme nous l'avons déjà souligné, notamment par une variation dans la prise en charge.

Avant de passer à l'exemple suivant, une courte remarque est nécessaire. L'élève qui écrit : «L'école, pour certains, n'est pas un milieu de vie», attribue à d'autres que lui-même l'opinion [non P]. Autrement dit, s'il assume son énonciation (Certains pensent [non P]), il ne prend pas à charge [non P]. Il ne faut donc pas confondre prise en charge de l'énoncé et prise en charge de la thèse ou de l'antithèse.

Exemple :

Copie 25 : 1<sup>re</sup> partie :

Je pense que l'école peut être considéré comme un milieu de vie, parce qu'on se retrouve avec plusieurs personnes avec qui on doit apprendre à vivre. L'école peut être comparé à tout autre milieu de vie dans lequel on doit évoluer...

2<sup>e</sup> partie :

Cependant je ne trouve pas qu'on peut considérer l'école comme un milieu de vie si on regarde comment les élèves y sont divisés. Un milieu de vie c'est quand des personnes d'âge différent vivent ensemble... Si on voudrait considérer l'école comme un vrai milieu de vie je pense qu'il faudrait considérer ce point.

Cet élève répond très précisément à la question : en cela l'école est un milieu de vie; «cependant», en cela elle ne l'est pas. C'est un milieu de vie puisqu'il nous faut vivre ensemble, ce n'en est pas un puisque nous sommes tous du même âge. D'où la contradiction. N'écrit-il pas encore que «l'école peut être comparé à tout autre milieu de vie...»? Mais il se rattrapera à la fin. Toute l'idée du second paragraphe, c'est que l'école est en fait un milieu de vie artificiel, fabriqué, qu'elle n'est donc pas un «vrai» milieu de vie. Encore là, retour du balancier qui récupère [P] par modalisation appréciative. «Sous-asserter» ainsi que l'école est un faux milieu de vie, c'est laisser entendre qu'elle en est un d'une certaine manière :

[P]	/	[non P]
Milieu de vie		Pas un milieu de vie
[P] <—————		(Pas un vrai milieu de vie; atténuation de [non P]; ré-assertion de [P])

### III. CONCLUSION

Nous avons donc pu observer dans l'analyse des exemples la mise en oeuvre de plusieurs plans d'opérations. Toute relation prédicative composant un énoncé s'exprime nécessairement en termes d'agencement énonciatif d'un sujet, lequel par cet agencement même témoigne de son intervention dans l'organisation de son dire. Cet agencement d'énoncé à énoncé va s'organiser stratégiquement en discours, visant à la planification d'opérations conceptuelles fondées sur diverses formes de mise en relation logique entre contenus, notions et représentations de situations ou d'opinions. Ainsi sont mis en évidence — comme nous avons tenté de le montrer — différents types d'organisations stratégiques du discours argumentatif, à savoir les régimes de l'opposition et de la concession, en même temps que les modes principaux de prise en charge par le sujet de son propre discours. Et, par là, les opérations d'identification et de différenciation qu'il associe vis-à-vis des objets et des notions de ce discours.

1. Aucune modification orthographique n'a été apportée aux textes des élèves. Bien que ce choix puisse gêner la lecture, il nous apparaissait tout de même important d'en respecter l'authenticité.
2. | | Ajout.
3. Le terme de syllepse désigne, en rhétorique, le fait d'employer un lexème polysémique, en sorte qu'il puisse recevoir simultanément plusieurs de ses acceptions concurrentes. Parmi les syllepses, il y a lieu de distinguer deux sous-types : les équivoques structurales qui reposent sur l'utilisation des termes neutralisants offerts par la langue, employer le verbe *aider* avec un complément pronominal de personne 1 ou 2 (*il m'aide, il t'aide*), c'est produire une équivoque structurale : on profite de ce que les pronoms *me* et *te* neutralisent l'opposition casuelle Datif/Accusatif, pour n'avoir pas à choisir entre les deux constructions rivales du verbe (dative ou accusative : *je lui aide* versus *je l'aide*). La seconde sorte de syllepse, plus rudimentaire, consiste tout simplement à juxtaposer dans le discours, en forme d'autocorrection ou de clause métalinguistique, les deux variantes entre lesquelles on se refuse de choisir : «Si tu te présenterais ou présentais, sur quelle liste t'irais, d'abord ?», A. Berrendonner (1987).
4. [ ] Suppression et remplacement.
5. [ ] Suppression.

## Références bibliographiques

- ANSCOMBRE, J.-C. et O. DUCROT [1988] : *L'Argumentation dans la langue*, Liège, Mardaga.
- BERRENDONNER, A. [1987] : «Stratégies morpho-syntaxiques et argumentatives», *Protée*, vol. 15, no 2, 48-59.
- BESSONNAT, D. [1988] : «Le découpage en paragraphes et ses fonctions», *Pratiques* 57 : L'organisation des textes, 81-105.
- CLF [1983] : *Cahiers de Linguistique française* 5 : Connecteurs phrastiques et structures du discours.
- FABRE, C. [1990] : *Les Brouillons d'élèves*, Grenoble, L'Atelier du Texte et Cédit.
- FALL, K. et G. VIGNAUX, [1990] : «Genèse et construction des représentations», *Protée*, vol. 18, no 2, 46-77.
- LAURENT, J.P. [1989] : «Apprendre à utiliser les organisateurs textuels», *Enjeux* 17, 133-146.
- REICHLER-BÉGUELIN, M.-J. [1980] : «Anaphores, connecteurs, et processus inférentiels», dans *Modèles du discours. Recherches actuelles en Suisse romande*, Berne, Francfort, New York, Paris, Peter Lang, 303-336.
- TURCO, G., et D. COLTIER, [1988] : «Des agents doubles de l'organisation textuelle, les marqueurs d'intégration linéaire», *Pratiques* 57, 57-79.
- ROULET, E. et alii [1987] : *L'Articulation du discours en français contemporain*, Berne, Peter Lang.
- STATI, S. [1990] : *Le Transphrastique*, Paris, PUF.
- VIGNAUX, G. [1988] : *Le Discours, acteur du monde. Énonciation, argumentation et cognition*, Paris-Gap, Ophrys.



# DE L'OBJET AU SENS ET DU SENS À L'OBJET

## Éléments d'une sémiotique de l'objet propres à la discipline du design

---

CÉLYNE POISSON et ROCH LANDRY

Pour la discipline du design de l'objet technique, la question du sens apparaît comme une préoccupation relativement nouvelle, un terrain dont nous découvrons la très grande fertilité. Le cheminement exploratoire de ce champ de recherche suit ici un trajet dans deux directions, en parallèle. D'abord le chemin de la recherche théorique qui tente de révéler et de développer des instruments d'analyse adaptés à notre objet. L'hypothèse d'un changement de paradigmes nous retient et nous guide, de même que les acquis des chercheurs qui nous ont précédés, entre autres Peirce et Morris. Ensuite, nous empruntons le chemin de la pratique, aspirant moins à une validation des modèles qu'à un apprentissage exploratoire intégrant par conséquent le risque...

In the discipline of technical object design, meaning is a relatively new concern which can prove extremely fruitful. This question is explored here from two parallel points of view. First we examine attempts in theoretical research to develop appropriate analytical instruments for this field. Certain intuitions and the perception of a paradigm shift in design are discussed as well as the work of such theoreticians as Pierce and Morris whose work on the pragmatic dimensions of meaning integrating the interpreter-user in the meaning process is particularly relevant to the semiotics of design. Then the analysis shifts to the point of view of practice, not in order to validate theoretical models, but rather to integrate the dimension of risk, trial and error. The overall aim is to suggest new directions for exploration.

### 1. MISE EN SITUATION : CONTEXTE DE LA RECHERCHE EN SÉMIOTIQUE DU DESIGN

De prime abord, considérer le résultat de l'acte de design ou les objets quotidiens comme des signes véhiculant des sens n'est plus chose risquée. Quelques auteurs signalaient d'ailleurs dans cette revue (vol. 19, no 2) la marque de la vie des signes-objets au sein de la vie sociale et donnaient autant d'exemples d'analyses fécondes de cet état de faits reconnu. Dans la même ligne d'idée, au *Symposium Product Semantics* de Helsinki (University of Industrial Arts, 1989), les réflexions de certains pédagogues et chercheurs en design ont convergé en ce même thème de travail qu'est la sémiotique de produits. Le terme «product semantic», suite à la publication d'un numéro récent de la revue *Design Issues* (voir Krippendorff, 1989), semble s'imposer. Dans ce numéro, Krippendorff présentait une approche fondamentale selon laquelle la discipline du design serait une entreprise d'édification du sens. Le développement de cette approche, dans une perspective élargie, mène ultimement à une éthique ou à une «écologie de l'esprit» des designers. Cette position se conjugue aux ambitions du domaine d'études que nous entendons développer et, plus encore, illustrer au cours de cet exposé.

### 2. RECHERCHE VERSUS ACTION EN DESIGN

Nous sommes motivés par l'idée d'élaborer une

approche de recherche-action au moyen de projets pédagogiques en sémiotique de l'objet. Nous avons déjà eu l'occasion d'exposer comment la sémiotique de produits se trouvait au confluent de la recherche et des pratiques en design (voir Landry, 1989). L'analyse de situations de design en entreprise a servi à comprendre comment un produit et ses arguments de vente constituent l'application d'un processus d'innovation et de communication que certaines firmes privilégient. L'archétype de l'entreprise centrée sur le design (Braun, Olivetti, Sony, entre autres) formalise l'objet suivant un vocabulaire et des processus que les designers affirment maîtriser. L'entreprise devient un lieu de convergence où peuvent se lire l'expression de multiples supports de communication. Il reste à voir dans quelle mesure recherches et pratiques en design, au-delà des intérêts de l'entreprise, s'intègrent maintenant à l'éducation en design. Floch (1985: 139) évoque à ce propos le nécessaire rapprochement des «gens de métier» et des universitaires. Enfin, la tâche réside également, selon nous, dans la volonté de nous distancer d'un mode de pensée essentiellement dichotomique, recherche ou action, pour favoriser l'émergence de certaines dispositions subtiles qui alimentent le processus de design.

Des exercices de formation en design exécutés dans le cadre de projets d'atelier au cours des trois dernières années à l'École de design industriel de l'Université de Montréal permettent aujourd'hui de clarifier nos

positions. Nous verrons les différentes sources et pistes que peut suivre la recherche en sémiotique de l'objet en termes de formation et d'action en design. Nous discuterons également des perspectives intéressantes qui se dessinent au regard de la discipline et des outils que peut lui fournir une approche sémiotique. Un mobile de recherche semble s'imposer et constitue le fil directeur de cet exposé : quelles sont les contributions d'une sémiotique de l'objet au développement de la discipline du design ? Nous entendons par « discipline » : pédagogie, pratique et recherche centrées sur le design de produits.

### 3. CADRE THÉORIQUE : NIVEAUX DE SÉMIOTISATION DU SIGNE-OBJET

Notre supposition de départ tend à affirmer que la sémiotique contribue à développer un point de vue différent, un regard nouveau sur la discipline et sur l'objet de design. Cet éclairage est nouveau car jusqu'à présent la discipline du design s'attardait davantage à analyser la face matérielle de l'objet en limitant le statut de signe à la seule correspondance à une fonction. Notre objectif est d'exposer la diversité des contributions de la sémiotique du design en matière d'exploration et de production d'artefacts, dans les contextes académique et professionnel.

D'entrée de jeu, la sémiotique ne devrait pas être perçue comme une méthode, une grille de lecture qui s'applique à la réalité. De façon globale, la sémiotique rend compte d'un processus d'acquisition de savoirs sur l'objet, savoir scientifique et objectif mais aussi savoir intuitif ou non rationnel né d'une relation phénomé-

nologique à l'objet. La sémiotique devient alors source d'imagination créatrice de significations mouvantes. Dans cette optique, l'objet vu comme signe ne se définit pas uniquement selon son appartenance à une série de codes pré-établis, mais également selon un mouvement constant de transformation des signes : le signe vivant en interaction avec d'autres signes de son environnement. La rigidité des codes fait place à une fluidité dynamique et générative de la signification, c'est-à-dire à la production de sens. Le signe-objet, au lieu d'être perçu comme substitution ou équivalence (signifiant/signifié) à l'intérieur d'un code de valeur, représente un acquis, un « plus » émanant de l'objet. Il représente un état temporel, un moment dans un processus qu'on pourrait appeler la « vie » de l'objet. Ce point de vue s'inspire fondamentalement d'une approche peircienne du signe.

Le tableau qui suit reprend les différents moments qui ponctuent cette vie ou cette existence du signe-objet. Oehlke (1990) a déjà identifié trois niveaux de complexité du signe-objet, qui réfèrent respectivement à son existence matérielle, à son activité fonctionnelle et au contexte social dans lequel il s'inscrit. Nous faisons évoluer ces trois concepts de forme, de fonction et de valeurs selon un processus d'acquisition de sens (à l'horizontale) basé sur les trois catégories phanéroscopiques de Peirce (voir Fisette, 1990). Ainsi, l'objet est d'abord perçu pour sa potentialité de signifier à travers les qualités sensibles qui en émanent (la priméité), ensuite pour son existence factuelle liée à sa relation fonctionnelle à l'utilisateur (la secondéité) et, enfin, pour son intégration au système de codes et d'habitudes d'une société donnée à un moment donné (la tiercéité). Deledalle (1979: 37) reprend cette tripartition de Peirce selon les trois ordres de la représentation, de la communication et de la signification.

TABLEAU 1 : Niveaux de sémiotisation qui ponctuent la vie du signe-objet

	ARTEFACT	ARTEFACT-USAGER	ARTEFACT-USAGER-SOCIÉTÉ
<b>forme</b>	l'artefact est perçu comme représentation de qualités sensibles : formes, couleurs, matériaux.	l'artefact communique des sensations par sa matérialité : froideur, chaleur, dégoût, stabilité...	l'apparence physique de l'artefact signifie en rapport à une convention sociale, à la reconnaissance d'un modèle antérieure (le style).
<b>fonction</b>	l'artefact est perçu comme représentation potentielle de sa fonction d'usage.	l'artefact communique et suggère à l'utilisateur de telle ou telle façon, il y a relation factuelle entre l'objet et l'utilisateur.	l'artefact signifie sa fonction par l'entremise d'un code qui associe implicitement telle forme à telle fonction.
<b>valeurs</b>	l'artefact est perçu comme représentation potentielle de valeurs, de désirs.	l'artefact communique à l'utilisateur des valeurs à partir desquelles ce dernier se situe et pose des jugements.	l'artefact devient signification porteur de valeurs sociales et culturelles selon un système de références partagé par une collectivité.
<b>ordre de la...</b>	<i>représentation</i>	<i>communication</i>	<i>signification</i>
<b>selon Peirce...</b>	<i>priméité</i>	<i>secondéité</i>	<i>tiercéité</i>
<b>lieu</b>	<i>du représentamen</i>	<i>de l'objet</i>	<i>de l'interprétant</i>

#### 4. CHANGEMENT DE PARADIGMES

Le point de vue que suggère la sémiotique est alors intégrateur des différents éléments qui composent le système «signe-interprète-contexte». Nous rapprochons ces trois paramètres de ceux établis traditionnellement pour l'objet en design : objet-usager-environnement. Les éléments de ces systèmes interagissent entre eux. Les trois axiomes de la modélisation systémique (LeMoigne 1980) permettent un rapprochement fertile entre les disciplines du design et de la sémiotique. Nous pouvons alors prétendre (Poisson, 1990) que :

- la connaissance de l'objet (du signe) n'est pas pré-déterminée mais est le fruit d'une interprétation;
- l'utilisateur (interprète) perçoit la totalité de sa relation à l'objet (signe), y compris le processus d'interprétation. Il est conscient que l'objet est lui-même «signe-produisant-et-produit-par-d'autres-signes»;
- l'utilisateur (interprète) n'est pas neutre dans son interprétation, ce qui établit une pluralité des perceptions; son regard actif accorde une existence, une activité et une histoire à l'objet.

Le rapprochement entre design et sémiotique devient plus explicite : la sémiotique comme point de vue et le design comme champ d'application. Pour cela, nous verrons plus loin comment différents chercheurs ont su articuler les termes d'une sémiotique de l'objet de design, mais cherchons d'abord à mettre ici ces recherches dans leur contexte en soulevant les caractéristiques d'un changement de paradigme fondamental en design (Krippendorff, 1989). Le tableau qui suit met en correspondance les axiomes d'un paradigme mécaniste selon lequel s'est constituée la discipline du design à la fin du siècle dernier avec ceux du paradigme en émergence, le paradigme systémique.

Un constat s'impose; les préceptes qui sous-tendent la pratique du design de produits ont changé depuis la période rationaliste. Auparavant, le designer s'attachait à concevoir des objets selon la formule «la forme suit la fonction». L'accent était mis sur la simplicité et l'efficacité des opérations et sur l'amélioration de conditions essentiellement matérielles. Le produit était conçu pour remplir une ou des fonctions spécifiques. Maintenant l'activité de design insiste davantage sur la latitude des sens que peut donner l'utilisateur à l'objet. L'accent porte sur l'identification et la connaissance qu'a l'utilisateur de l'objet. L'interface usager-objet est conçue pour motiver le désir de connaître et d'expérimenter l'objet. L'objet lui-même informe et les compétences de l'utilisateur augmentent avec l'expérience.

Auparavant, l'utilisateur avait tendance à évaluer l'objet comme une entité autonome selon, par exemple, des critères objectifs liés à l'efficacité. Il évalue maintenant l'objet selon ses propres critères, à la fois objectifs et subjectifs. Enfin, l'objet doit pouvoir s'adapter aux capacités interprétatives de l'utilisateur. Il est conçu comme médiateur entre l'individu et son environnement et surtout comme générateur d'expériences différentes selon les individus. Si auparavant le designer déterminait seul l'esthétique et la fonction en travaillant à une performance accrue de l'objet, sa tâche consiste maintenant à collaborer avec l'utilisateur pour définir une nouvelle façon de vivre avec les objets. Le designer travaille d'abord l'image projetée par l'objet. S'il veut pénétrer la relation d'interprétation émergeant du rapport de l'individu à l'objet, le designer doit alors se doter d'outils qui, à la fois, rendent compte de l'étendue et de la complexité de cette relation et lui permettent d'avancer en effectuant lui-même une lecture de l'objet. La pratique du design pourrait s'en trouver renouvelée.

TABLEAU 2 : Émergence d'un nouveau paradigme

Paradigme mécaniste	Paradigme systémique
1. Le design consiste à concevoir des objets suivant la formule : «la forme suit la fonction».	1. Le design consiste à permettre aux utilisateurs de donner un sens aux objets.
2. L'accent est mis sur l'efficacité et la simplicité des opérations et sur l'amélioration des conditions matérielles. Le produit est conçu pour remplir une ou des fonctions spécifiques.	2. L'accent est mis sur l'identification et sur la connaissance de l'utilisateur, le motivant à considérer le domaine de la signification symbolique. L'interface usager-objet est conçue pour nourrir le désir de connaître et d'expérimenter l'objet.
3. L'information sur l'usage est indépendante de l'objet.	3. L'objet lui-même informe et les compétences de l'utilisateur augmentent avec l'expérience.
4. L'utilisateur évalue l'objet selon des critères objectifs liés à l'usage.	4. L'utilisateur juge l'objet selon ses propres critères, objectifs et subjectifs, liés à l'usage et à ses valeurs.
5. L'erreur est issue d'un manque de compréhension de la part de l'utilisateur.	5. L'erreur est issue d'un objet inadéquat et incompréhensible. L'objet doit pouvoir s'adapter aux capacités interprétatives de l'utilisateur.
6. L'objet dirige l'utilisateur et le contraint à l'utiliser de telle façon.	6. L'objet oriente l'utilisateur vers les différents usages qui lui seront significatifs.
7. L'objet est conçu comme entité autonome par l'utilisateur et observable par lui.	7. L'objet est conçu comme médiateur entre l'individu et son environnement et comme générateur d'expériences différentes selon les individus.
8. Le designer détermine la fonction et l'esthétique des objets.	8. Le designer collabore avec l'utilisateur pour définir une façon de vivre avec les objets.

## 5. POINT DE VUE SUR LE SIGNE-OBJET

Ce changement de paradigmes a été reconnu et ressort de façon probante des réflexions de plusieurs chercheurs en design (Cross et coll., 1981, Roberts, 1982, Daley, 1982, Levy, 1986). Chacun de ces auteurs insiste sur le besoin de dépasser une vision du monde fondée sur un savoir scientifique réductionniste; les auteurs valorisent une approche basée sur une extension de cette vision vers un savoir global, constructif, tenant d'une phénoménologie de l'objet. En d'autres mots, le monde et les artefacts qui le composent ne doivent plus être considérés froidement comme des machines qui fonctionnent, mais plutôt comme des entités qui «vivent et évoluent».

Dans ce sens, Schaer (1981) a développé une méthode de lecture qui ne considère plus l'objet comme une fin en soi, mais comme le signe intégral de l'évolution humaine. Il utilise la sémiotique pour rendre transparentes les co-réalités que sont l'individu et son environnement construit, aspirant à une synthèse unificatrice par le biais du langage. En s'inspirant des trois dimensions du signe chez Morris (dimensions syntaxique, sémantique et pragmatique), il postule l'existence de trois niveaux de fonctionnement du signe-objet : la fonction technique, qui s'intéresse aux relations intra et inter-systèmes non humains, la fonction de production, qui détermine la relation de l'objet à sa propre genèse (moment d'idéation et de matérialisation) et la fonction humaine, qui constitue le lien direct entre objet et usager.

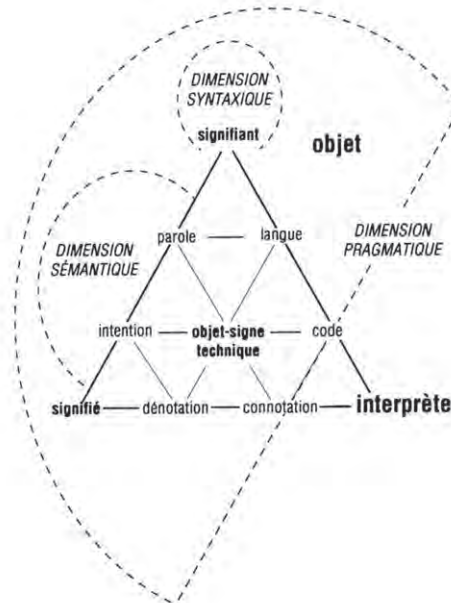
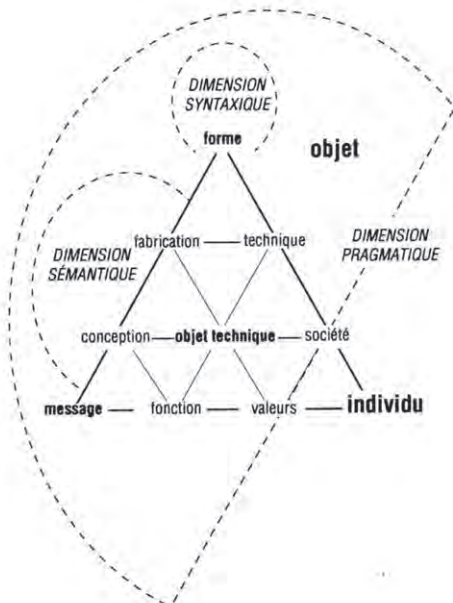
L'hypothèse de Schaer permet de progresser dans le développement d'une grille de lecture sémiotique adaptée à l'objet technique ou artefact (Poisson, 1990). Cet objet technique est d'abord défini selon trois axes;

sa forme matérielle extérieure, le message véhiculé et la relation à l'individu. Selon ce schéma (voir le modèle 1)

- l'axe message-forme appréhende l'objet dans son élaboration conceptuelle et sa fabrication matérielle;
- l'axe forme-individu s'attache aux paramètres environnementaux influençant l'usage (milieu technique et société);
- l'axe individu-message établit le sens de l'objet selon deux niveaux; un premier niveau purement fonctionnel et un second niveau symbolique, celui des valeurs.

Selon notre point de vue, ce modèle se transforme (voir le modèle 2) à cause d'un intérêt pour le sens ou le langage de l'objet, ceci en faisant référence à une terminologie utilisée en sémiologie française (Barthes, 1964). La forme, ou structure matérielle, devient alors signifiant, le message, signifié et l'individu, interprète. La conception devient acte intentionnel de production de sens, la fabrication devient fait de parole, la technique, la langue utilisée et la société, lieu de codification. La fonction correspondant à la référence immédiate devient dénotation (la lampe éclaire, le couteau coupe) et les valeurs issues d'un langage second dépassent la fonction pour définir les possibles connotations. Comme Morris, nous définissons ainsi les trois dimensions de la sémiotique; dimension syntaxique ou science des rapports qu'entretiennent les signes entre eux (au niveau du véhicule du signe, médiateur ou signifiant); dimension sémantique ou science des rapports qu'entretiennent les signes avec leur signifié; et dimension pragmatique ou science des rapports qu'entretiennent les signes avec leurs destinataires (interprètes). Dès lors, nous proposons une méthode d'application de l'analyse sémiotique à l'objet technique, qui devient l'objet-signe technique suivant les modèles ci-dessous.

MODÈLES 1 et 2 : Les trois dimensions de la sémiotique en rapport à l'objet puis à l'objet-signe technique





Cette élaboration théorique permet de poser les bases de l'application des concepts sémiotiques à la discipline du design. Ainsi, notre intérêt est centré sur une double contribution de la sémiotique au design. Nous verrons comment le processus sémiotique d'acquisition de savoir sur l'objet peut servir tant aux moments de recherche et d'analyse qu'aux moments de création propres à la pratique du design. La sémiotique permet un point de vue global articulant les différents paramètres qui interviennent lors du processus de design; elle permet de comprendre les objets en leur attribuant un sens. Pour illustrer l'intérêt des outils générés par la sémiotique (outils d'analyse, de création et d'évaluation), les applications qui suivent s'appuient sur des projets élaborés en milieu académique et professionnel. En milieu académique, il s'agit, d'une part, d'un projet d'atelier centré sur l'approche sémiotique, soumis à un groupe de 60 étudiants de premier cycle, et, d'autre part, d'une approche visant l'intégration de la sémiotique au processus de conception dans le cadre d'un projet de fin d'études. En pratique professionnelle, seront exposés les résultats d'une expérience d'évaluation effectuée au moyen d'une grille sémiotique par un designer sur sa création.

## 6. PROJET D'ATELIER : INTÉGRATION DE LA SÉMIOTIQUE AU PROJET DE DESIGN

*L'esprit du travail d'atelier, le projet de design*

Dans les disciplines de l'aménagement (urbanisme, architecture et design industriel), la formation vise l'intégration des enseignements-cours et des activités d'atelier. Cet objectif pédagogique ambitieux comporte cependant certaines exigences quant à son application. Les enseignements à l'École de design industriel de l'Université de Montréal sont répartis en cours (aspects théoriques) et en projets d'atelier (applications). Comme il n'existe à l'ÉDIN aucun cours de sémiotique de produits, notre expérimentation s'articule autour du travail d'atelier seulement. Le projet d'atelier exige que la formule pédagogique, les modalités d'organisation du travail et les connaissances à maîtriser soient conjuguées avec autant de célérité.

L'atelier de design offre un cadre dynamique d'apprentissage à l'étudiant en design. La première année à l'ÉDIN crée en cela une rupture majeure avec les formules pédagogiques que l'étudiant a connues à ce jour aux niveaux collégial et secondaire. Le processus créatif, génération et matérialisation d'une idée, est un apprentissage sensible et individuel qui ne doit pas négliger le rôle joué par l'émulation de groupe. Le processus créatif fait intervenir de façon prépondérante des émotions personnelles et des attributs socio-culturels dans la démarche de l'individu. Nous avons évoqué le fait que la sémiotique de produits comportait une double vocation, celle de l'outil de création et celle de l'outil d'évaluation. Voyons d'abord les aspects qui touchent le volet création.

L'intention de départ est d'intégrer la sémiotique au processus de conception en design comme outil d'analyse et de création. La structure du projet a pour fondement la sémiotique de Morris, structure à trois dimensions comme nous l'avons vu. L'attention porte d'abord sur la dimension syntaxique, la forme extérieure, ensuite sur la sémantique, dimension des messages fonctionnel et symbolique, et, enfin, sur la dimension pragmatique, lieu de la relation à l'utilisateur. Le groupe de soixante étudiants est réparti en trois sous-groupes auxquels est attribuée une seule de ces trois dimensions. Chaque sous-groupe est géré par un tuteur et les étudiants travaillent en équipe de trois. Des capsules d'information et des exercices d'analyse en atelier permettent l'initiation à la sémiotique. Trois exercices imposés et individuels alliant analyse et conception d'objets enrichissent le projet global qui s'étend sur huit semaines. Le luminaire, l'emballage et la table que nous allons voir ont été réalisés au cours des trois dernières semaines du projet global. Le tuteur et les trios d'étudiant(e)s s'étaient clairement entendus sur les modalités de travail. Les trois tuteurs exigeaient des étudiants qu'ils remettent un objet en trois dimensions, mais également une image de l'objet et un texte, utilisant le langage verbal pour communiquer une autre dimension de l'objet, non révélée par la forme et l'image.

Nous avons choisi de présenter un seul projet selon chacune des dimensions de la sémiotique travaillées.

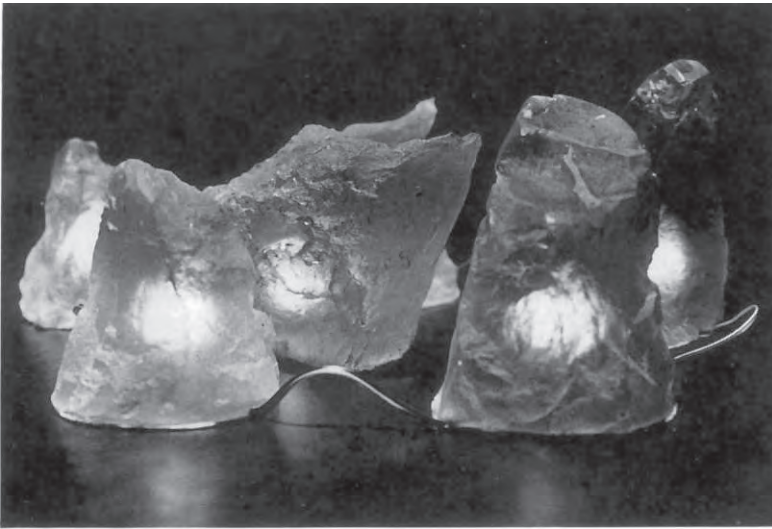
*Le luminaire-roc, syntaxe et sensibilité*

En focalisant sur la dimension syntaxique, les étudiants suivants se sont attardés aux aspects plastiques ou formels de l'objet à concevoir. Aird, Carrière, Ranger ont mis au point un prototype de luminaire. Le commentaire de présentation finale des 3 étudiants stipulait : «De prime abord, il semblait intéressant d'établir un contact entre l'utilisateur et le luminaire par son aspect intrigant. Par la suite, il était important que les éléments du luminaire puissent engendrer une généalogie et que les composantes soient manipulables.»

Ils poursuivent :

Cinq pierres de forme différente ont servi au moulage de leur contrepartie en résine de polyester. La pierre a subi une série de transformations allégoriques. Elles sont passées d'inertes à vibrantes, de naturelles à synthétiques, de lourdes à légères, d'opaques à translucides et de banales à mystiques. Le déclenchement en chaîne des transformations est attribuable à un seul facteur, le changement de matière.

L'intention de départ axée sur les paramètres de forme et de matériaux est déclencheur d'émotions et de sensations esthétiques. L'objet franchit rapidement (voir tableau 1) le stade de potentialité à signifier vers une relation factuelle de manipulation ludique par l'utilisateur. L'interprétant final de l'ordre du pragmatique marque l'arrêt temporaire de la sémiase par un sentiment de



la fois sur la forme, sur l'emballage et sur l'image du comprimé, ce qui permet de rapprocher ce lieu du sémantique à une démarche reconnue en publicité. La *sémiosis* se fixe alors à la secondéité sans nécessairement dévoiler de façon explicite (la publicité jouant souvent à un niveau implicite et même inconscient) l'état des valeurs sociales immanent. Le lieu du sémantique prescrit ici les paramètres du syntaxique, ce qui stérilise la fertilité du sens, la polysémie; cette appréhension particulière de la dimension sémantique n'est qu'un exemple défini comme tel dans la commande du projet.

#### *La table Kronos, pragmatique et valeurs*

La table Kronos est un projet de Beaulieu, Chabot et Ouellet. Il s'agit d'une métaphore de l'organisation sociale du travail. Le texte de présentation du projet se lit comme suit :

Dans la jungle des grandes cités, la loi du plus fort domine la vie du commun des mortels jusque dans les replis de son inconscient. Toujours, la hiérarchie s'est imposée comme un mythe incontournable, nous marquant au fer de notre statut plus ou moins élevé dans l'échelle virtuelle, mais combien réelle, de cette société sauvage dite civilisée...

[...] Cette marque gruge encore plus profondément l'âme des employés des grandes entreprises

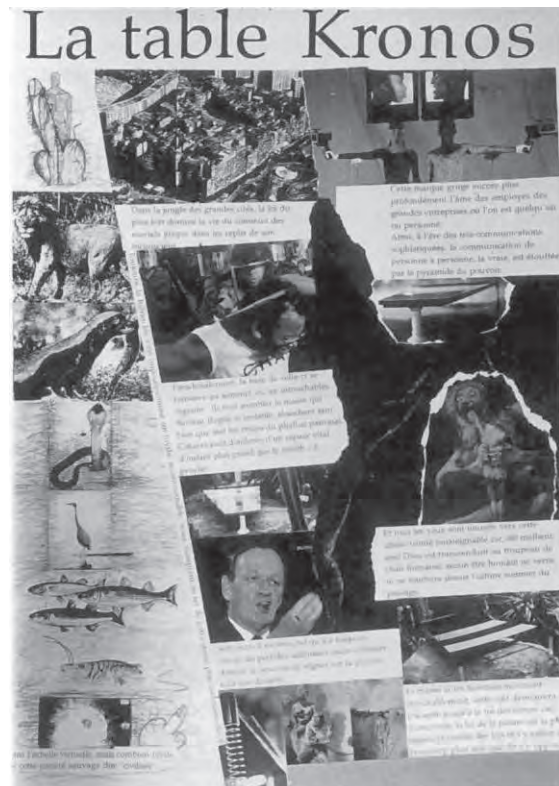
satisfaction esthétique ressenti par l'utilisateur-manipulateur. La sensibilité particulière des créateurs permet de rendre compte de la force du signifiant; une focalisation sur la dimension syntaxique permet ici au signe-objet de se propulser vers un univers de significations qui part d'une relation perceptuelle et tactile particulièrement riche.

#### *Le comprimé ABSORB-X, sémantique et diffusion*

Gervais, Paiement, Pilon ont conçu ce deuxième projet. Il s'agit de l'emballage d'un comprimé laxatif pour l'industrie pharmaceutique. La dimension sémantique prend pleinement son sens dans ce propos que tient cette pilule personnifiée.

Une journée dans la vie d'une ABSORB-X.  
Avant, je n'étais pas attrayante, j'étais salissante et personne ne m'aimait. Alors, j'ai décidé de me refaire une beauté; je me suis payé un re-design. J'ai changé du tout au tout, ma maison, ma toilette et mon image. Ma nouvelle toilette permet aux gens de m'aborder sans avoir peur de ma couleur. J'ai opté pour une robe bleue deux tons... Je me suis même acheté une nouvelle maison, un trois-pièce. C'est suffisamment grand pour accommoder toute la famille, sans perte d'espace. Notre maison est toujours aussi écologique. Pour ce qui est de mon emploi, une fois arrivée à destination, je m'éclate et je suis absorbée par mon boulot. Une fois le travail terminé et la satisfaction du client acquise, je disparaissais sans laisser de trace.

L'approche conceptuelle choisie par les trois étudiants part ici directement du sémantique, du message transmis par le signifié de l'artefact. La communication («secondéité» selon le tableau 1) s'établit de façon claire et nette par le choix, dans le sens d'une stratégie publicitaire, de faire parler l'artefact. On lui attribue cette faculté de faire passer le message selon des codes établis d'empathie, de compréhension, de monosémie, d'efficacité par rapport à un public-cible. Le but de la relation sémiotique à l'objet est l'achat et la consommation. Les designers sont intervenus de façon globale à



La table de Kronos par Beaulieu, Chabot et Ouellet, 1991

où l'on est quelqu'un ou personne. Ainsi, à l'ère des télé-communications sophistiquées, la communication de personne à personne, la vraie, est étouffée par la pyramide du pouvoir. Paradoxalement, la base de celle-ci se retrouve au sommet où les intouchables règnent. Ils font trembler la masse qui devient fragile et instable, absorbant tant bien que mal les coups du phallus patronal. Celui-ci jouit d'ailleurs d'un espace vital d'autant plus grand que le zénith est proche. Et tous les yeux sont tournés vers cette idéale trinité inaccessible car, oh! malheur!, seul Dieu est transcendant au troupeau de chair humaine; aucun être humain ne verra, ni ne touchera jamais l'ultime sommet du prestige. Soit, mais il existera, tel qu'il a toujours existé, de perfides ambitieux osant affirmer détenir le pouvoir de régner sur la planète telle une divinité. Et même si les hommes mourront inexorablement, cette soif demeurera présente jusqu'à la fin des temps car, avouons-le, la loi de la nature est la plus injuste et cruelle des lois et s'y rallier est beaucoup plus aisé que de s'y opposer...

Ce texte révèle ici de façon probante une préoccupation pour les valeurs sociales. Il cherche à dénoncer un système de références partagé par une collectivité. Les trois étudiants avaient justement dès le départ choisi un parti-pris de conception tourné vers la dimension pragmatique. Leur vision du «triste» vécu des usagers aboutit à la mise en forme d'une table de conférence où matériaux (par la gradation de leurs valeurs relatives), forme (triangulaire) et détails de construction (piétement en ressort et en colonne) proposent une insistante métaphore de la hiérarchie en milieu organisationnel. La *sémiosis* part de l'objet, mais dans le seul but d'effectuer rapidement le saut en tiercéité (par l'entremise du texte), fixant la croyance par un interprétant qui cherche de toute évidence à dénoncer, à possiblement changer les préjugés et habitudes, à modifier les comportements et les valeurs sous-jacentes.

Ces trois premiers projets illustrent de façon manifeste, selon nous, le rôle que peut jouer la sémiotique de l'objet dans le processus de création de produits. Cette démarche était dans ce cas imposée par les tuteurs. Un étudiant peut, par ailleurs, de façon intentionnelle et librement en faire une préoccupation majeure de son projet de fin d'études, comme le montre l'exemple suivant.

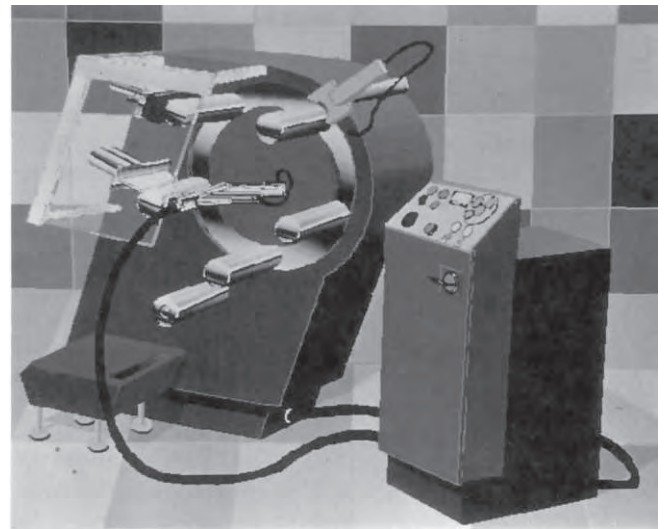
## 7. LA SÉMIOTIQUE, OUTIL DE CRÉATION : LA MACHINE CONVIVIALE

Bertrand Racine a appliqué les notions de sémiotique à un projet de re-design d'une embobineuse (machine à imprimer avec opérateur). Racine illustre ainsi une voie parmi celles qu'Oehlke (1990) a répertoriées pour synthétiser l'approche des designers industriels dans leur démarche de création. Ce projet académique diffère sensiblement des précédents : projet de fin d'études

(1<sup>er</sup> cycle universitaire, 4<sup>e</sup> année), durée de 28 semaines réparties sur 2 trimestres, phase de recherche et phase de conceptualisation, démarche volontaire de l'étudiant. La démarche de l'étudiant est largement tributaire de sa motivation. Le projet est mené conjointement par une entreprise et par l'étudiant. Il y a une phase d'étude et de recherche autonome qui dure 3 mois avant de passer à la conception et à la réalisation d'une maquette et/ou d'un prototype. Une recherche sémiotique s'ajoute aux recherches sur les lois de la Gestalt, les styles d'expression, l'étude de perception des usagers selon 27 dualités qualitatives, les stratégies d'action de designers, la graphique, la physionomie.

Racine identifie ainsi le problème dès le départ :

Il s'agit donc de faire l'étude complète d'une embobineuse à tourelle qui fonctionne en continu. C'est un appareil très performant dont les aspects techniques et de performance sont en principe réglés. Ce projet vise surtout le développement de notions de mise en forme et d'esthétique industrielle. La relation entre l'être humain et la machine, surtout en ce qui a trait au «langage» de la machine et à sa compréhension, est le sujet qui me préoccupe particulièrement.



L'ensemble de la démarche couvre des étapes de «remue-méninge» en équipe, approfondissement avec le tuteur, élaboration de 8 concepts de base, vérification en 3 dimensions à l'aide de maquettes, essai de coloration (environnement et tendances) et tests en grandeur réelle. La démarche est très visuelle : le designer utilisera la métaphore du rouleau de ruban adhésif et du manège pour le choix de concept.

La démarche de l'étudiant cherche ici à intégrer consciemment et rationnellement la sémiotique au projet de design. Le travail de conception cherche à exploiter le lieu du signifiant ou de la syntaxe du langage formel, par le biais d'une codification stylistique rigide (variation de



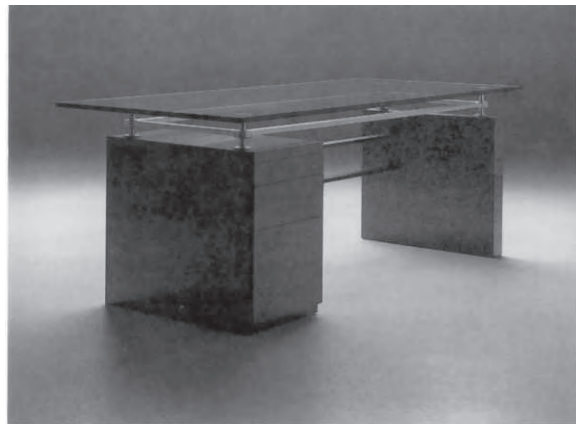
la forme de l'objet selon un répertoire de styles établis). La relation à l'usager est traitée de façon à permettre une compréhension efficace des opérations à accomplir pour effectuer une tâche donnée. Ainsi, la pragmatique est abordée par le biais de l'ergonomie cognitive. Cette démarche constitue, selon nous, une intégration suprationnelle de la sémiotique. Nous croyons cependant que la lecture et la conception d'artefacts doivent profiter d'une complémentarité entre deux types de savoirs, connaissances rationnelles doublées d'une intuition phénoménologique qui cherche à générer une expérience de signification tout en expliquant la source et l'articulation du sens.

#### 8. LA SÉMIOTIQUE, OUTIL D'ÉVALUATION : LE MOBILIER «QUARTETT»

Nous voudrions finalement exposer les résultats d'une autre tentative d'intégration de la sémiotique au processus de design, cette fois en post-projet. La sémiotique permet alors l'auto-évaluation de l'objet et, par extension, de la démarche créatrice. Alors que les cas précédents tentaient davantage d'intégrer la sémiotique au processus même de création, l'application qui suit part d'un objet créé, aspirant à en faire, de façon modeste, une lecture du sens. Pour cela, il apparaît comme une utilisation plus «traditionnelle» de la sémiotique comme outil de re-création de sens.

Le designer intervient ici dans le cadre d'un bureau de consultants en design industriel (Ove Design, Montréal). Le client Artopex, une entreprise au Québec qui se spécialise dans la fabrication de mobiliers de bureau, fait appel aux services de designers pour développer une série d'éléments de bureau haut de gamme s'adressant à une clientèle de décideurs. La série devait comprendre des bureaux de travail, des crédences, des tables de conférence et des tables d'appoint. Le projet se déroule alors selon les phases convenues de développement d'un produit nouveau : conceptualisation ou *brainstorming* orientés par les demandes explicites du client (utilisation du matériau granit, qualité, finition, souci des détails), choix d'un concept, développement technique, fabrication d'un prototype. La série «Quartett» a été pré-

sentée pour la première fois à l'*Exposition Internationale de mobilier de bureau NEOCON* à Chicago en 1989. Peu après, le projet remporte deux prix d'excellence au *Salon International de Design d'Intérieur de Montréal*.



Mobilier de bureau «Quartett», Côté, 1991

La tentative d'une auto-évaluation de l'objet par la lecture sémiotique s'est concrétisée au moment de présenter le projet «Quartett» dans le cadre d'un Forum organisé par l'ADIQ (Association des Designers Industriels du Québec) à Montréal en octobre 1990. Mise au fait de nos recherches en sémiotique, la designer a senti qu'il serait approprié et intéressant de présenter le projet, à la fois l'objet et le processus de conception, à l'aide d'une grille sémiotique. La lecture sémiotique prend ici la forme d'une auto-évaluation qui met l'accent sur les dimensions syntaxique et sémantique de l'objet, plus précisément sur le lien entre le signifiant et le signifié. La dimension pragmatique demeure difficile à analyser puisque le produit n'a pas encore été distribué sur le marché et que les paramètres de cette dimension échappent quelque peu au créateur, l'usage éventuel étant, comme dans bien des cas, prescrit par une stratégie publicitaire.

Le tableau qui suit reprend, au niveau de la syntaxe, les quatre éléments formels de base ainsi que les matériaux, formes et couleurs qui renforcent la segmentation de l'objet. Une extension de l'analyse permet de mettre en rapport forme et fonction ainsi qu'une interprétation

TABEAU 3 : Évaluation sémiotique du mobilier «Quartett»

ÉLÉMENT	FONCTION	MATÉRIAU	FORME	COULEUR	QUALITÉ	INTERPRÉTATION
Plateau	<b>Supporter</b>	Verre	Plan	Froide	Transparent Brillant	<b>Légereté Fragilité</b>
Structure	<b>Renforcer Supporter</b>	Métal	Ligne Point	Froide	Opaque Mat	<b>Force Ténacité</b>
Piètement	<b>Soutenir</b>	Granite	Plan	Chaude	Opaque Brillant	<b>Pesanteur Stabilité</b>
Caisson	<b>Soutenir Contenir</b>	Bois	Volume	Chaude	Opaque Brillant	<b>Force Charpente</b>



de chacun des éléments selon ce rapprochement. Enfin, une analyse des différentiels sémantiques (Poisson, 1990) a permis de rendre compte de la teneur des valeurs véhiculées par l'objet : force, richesse, élégance, hiérarchie, prestige... Ces valeurs vont dans le sens de la commande de départ adressée au designer qui n'a aucunement cherché à les remettre en question.

## 9. CONCLUSION, QUELQUES ÉLÉMENTS D'UNE SÉMIOLOGIE DE L'OBJET EN REGARD DE LA DISCIPLINE DU DESIGN

Cette exploration des contributions de la sémiotique de l'objet à la discipline du design constitue une avancée fertile, génératrice, nous l'espérons, d'autres initiatives dans cette voie. En jouant de complémentarités entre savoir rationnel et savoir intuitif, et en s'appuyant sur les bases d'un nouveau paradigme, une sémiotique de l'objet ne peut que contribuer à l'élaboration limpide de connaissances sur le design; le nouveau regard qu'elle suggère est intégrateur d'une dimension auto-critique essentielle à cette discipline en construction. De considérer son objet comme signe et son intervention comme acte de médiation rend au design sa pleine responsabilité envers la constitution d'une culture technique et la critique de la société de consommation.

Les avancées théoriques sous-jacentes à ce changement de paradigme trouvent dans les applications pédagogiques un lieu d'application privilégié; la théorie passe à la pratique par le biais d'une structure pédagogique, ici essentiellement guidée par la modélisation sémiotique. La sémiotique a eu un rôle intégrateur, et ce à travers le projet; l'étudiant assimilait le vocabulaire et la portée des concepts par des exercices de création. Cette pédagogie par projets favorise un processus cheminant des phases d'analyse, de synthèse (création) et d'évaluation (Findeli et Poisson, 1991). À ces trois aspects du processus de design pourraient se greffer les trois dimensions de la sémiotique de Morris, afin de rendre compte des possibles chemins empruntés par la sémiotique du design. Ainsi le projet offert aux étudiants de première année mettait l'accent sur le moment de synthèse, la création se préoccupant selon le cas de forme, de contenu ou de relation à l'interprète, tandis que le projet de Racine intégrait, pour sa part, les trois moments du processus en limitant la portée des dimensions du sens à la rigidité des codes à respecter. Dans un autre contexte, l'intention de Côté propose, en post-projet, une lecture de l'objet comme auto-évaluation de la démarche créative. Nous avons valorisé les moments de synthèse et d'évaluation. Réintégrer au processus de création la dimension de l'analyse sémiotique de l'objet en insistant sur l'apprentissage de connaissances des concepts fondamentaux de la sémiotique, qui permettent la lecture du sens, serait une avenue à explorer.

Consciente des effets sociaux et culturels de son intervention, la recherche alliée à une pédagogie du tra-

vail d'atelier devrait idéalement se répercuter dans des pratiques de design éclairées et interactives. D'entrée de jeu, les systèmes sémiotiques de Peirce et de Morris transgressent les éternels dipôles signifiant-signifié, dénotation-connotation vers une intégration effective de l'interprète-usager et du créateur dans la *sémiosis* et dans l'édification des signes. Dans ce sens, la philosophie pragmatique américaine, marquée par Peirce, Dewey et James, est gage de ressourcement encore inexploré en design, discipline «pragmatique» s'il en est une.

Les exercices que nous avons suscités dans le cadre des projets d'atelier en design industriel ont amorcé une démonstration probante des transferts de connaissance possibles entre sémiotique et design. Cette amorce, signalée par certains chercheurs au début des années 80, connaît aujourd'hui ses premières manifestations délibérées. Les initiatives et les illustrations montrées ici servent à concrétiser et à rendre plus accessible la réflexion en cours dans ce domaine. Elles servent simultanément à qualifier les indicibles détours du processus de création.

Nos travaux et recherches appliquées en sémiotique de produits mènent également à une ouverture des questionnements sur l'identité de l'objet de design : qu'en est-il de la consécration/sanction et du statut particulier des objets du design? Quels sont les termes spécifiques de l'intervention du designer sur l'objet? Sans même prétendre en donner la pleine mesure, la sémiotique de produits tente aujourd'hui d'accentuer certains aspects du développement de produits nouveaux. Cette démarche peut être perçue comme une menace à l'intégrité de certaines pratiques en design industriel; elle offre cependant en retour une connaissance élargie du cycle de conception-production-consommation de l'ensemble des artefacts. Face à l'essoufflement issu du paradigme mécaniste, développer l'idée et des outils capables de repositionner nos rapports à la matérialité nous semble un avantage appréciable. Les objets du monde du design, tels que véhiculés par la presse du design, constituent une infime partie de l'univers des objets techniques... mais renferment-ils un degré de signification élevé? Quels sont leur potentiel et leur qualité d'évocation? La sémiotique pose les paramètres de possibles éclaircissements d'intérêt fondamental pour l'identité propre de la discipline et des objets du design.

Aborder l'objet de design par les travers du filtre sémiotique permet-il d'en révéler les codes immanents, et éventuellement de transgresser même les codes établis? Nous faisons le pari, avec audace, d'une réponse affirmative; la sémiotique des produits enrichit la culture du design.

En bout de ligne, il importe de jeter un oeil, plus averti, sur le chemin parcouru, de replacer ces «traverses» dans l'ordre du Grand Chemin. Peut-être avons-nous franchi une certaine distance, celle qui sépare la théorie

de la pratique, celle aussi qui sépare le discours de l'objet. Peut-être sommes-nous allés trop vite, en contournant certains obstacles... Mais la sémiotique nous fournissait «la belle occasion» de cueillir sur son terrain des éléments nouveaux, autant d'outils de création utiles en design. Hantés par cette dimension du pragmatique, le but de nos explorations était de comprendre quels pourraient être les «effets» de la sémiotique sur le design, d'offrir des outils théoriques pour une éventuelle pratique. Mais, suivant les cailloux laissés sur notre passage, tentons de refaire le chemin, à l'inverse.

Avant l'objet créé, il y a l'objet perçu, frontière entre le donné et le construit où s'installe le sujet percepteur, éventuel créateur. La sémiotique offre des outils de création, d'abord et avant tout parce qu'elle offre des outils de re-création du sens; et c'est cette double «expérience» du sujet qui nous intéresse. L'expérience de la perception et l'expérience de la pratique se rejoignent en ce qu'elles sont vécues toutes les deux comme acte «intentionnel» de transformation du monde. Nous sommes maintenant attirés vers l'objet perçu, objet qui inspire, motive, provoque l'intervention. Il s'agit, en fait, de chercher à comprendre comment une expérience perceptive des «états» du monde peut conduire un agent percepteur à intervenir sur ces «états du monde»? Question qui nous propulse dans un dédale de considérations philosophiques, et/ou psychanalytiques, trop loin vers une sémiotique de la création et de l'investissement, question que nous laisserons ouverte pour l'instant.

L'idée de la lecture sémiotique comme génératrice de la création en design nous plaît, tout de même. La sémiotique de Morris, vue de façon intégrale, ouvre cette fois-ci, par ses trois dimensions, la possibilité d'un cheminement conceptuel – de la perception à la création –, le discours «scientifique» sur l'objet se doublant d'un vécu sensible, d'une expérience phénoménologique de l'objet, médiateur et générateur de sens. Voici le parcours en trois étapes que l'on pourrait proposer :

- L'analyse syntaxique d'un objet perçu, initialement reconnu comme signe, offre un regard sensible qui en scrute la face signifiante. Le sujet perçoit, inventorie les formes, les couleurs, les matériaux, les textures, les vectorialités, les grandes régions... Je le regarde et je le manipule. Le point de départ de la relation est d'ordre physique. Je l'aperçois sur le chemin et parce qu'il me fait signe, créant ainsi une rupture sur mon trajet, je m'y attarde plus longuement.
- Une analyse sémantique qui va un pas plus loin, vers les lieux du signifié, ceux de la dénotation, de la référence immédiate (reconnaissance iconique, reconnaissance de la fonction d'usage) et ceux des connotations qui permettent d'appréhender l'ordre des valeurs véhiculées par l'objet. Je le laisse alors discourir, je m'imprègne de son propos, j'apprends à le connaître. Qu'est-il au-delà de ses apparences, quelles sont ses occupations et ses préoccupations?
- Enfin, une analyse pragmatique, où mon expérience

perceptive trouve sa finalité par la réponse; acte qui me permet d'entrer en relation avec l'objet auquel je m'identifie, une fois après lui avoir accordé une existence. L'objet a un effet sur moi et cet effet en teinte la signification; il me défie, m'apaise, m'agresse, me stimule... À ce moment je perçois la totalité de ma relation à l'objet, mon regard actif lui accorde une histoire, une activité propre, et mon regard constructif en recrée le sens auquel je réponds de vive voix par la création. Et, à travers moi, les signes parlent entre eux.

Telle une heureuse rencontre entre le sujet et l'objet, entre la sémiotique et le design.

### Références bibliographiques

- BARTHES, R. [1964] : «Éléments de sémiologie», dans *Communications*, no 4.
- CROSS, N., J. NAUGHTON et D. WALKER [1981] : «Design Method and Scientific Method», dans *Design Studies*, vol. 2, no 4.
- DALEY, J., [1982] : «Design Creativity and the Understanding of Objects», *Design Studies*, vol. 3, no 3.
- DELEDALLE, G. [1979] : *Théorie et pratique du signe; introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*, avec la collaboration de J. Rethore, Paris, Payot.
- FINDELI, A. et C. POISSON [1991] : «La pédagogie par projets; un exemple d'application», dans *Coup d'oeil sur l'enseignement universitaire*, no 5.
- FISSETTE, J. [1990] : *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce*, Montréal, Éd. XYZ.
- FLOCH, J.-M. [1985] : *Petites Mythologies de l'oeil et de l'esprit; pour une sémiotique plastique*, Paris, Éditions Adès Benjamin.
- KRIPPENDORFF, K. [1989] : «On the Essential Contexts of Artifacts or on the Proposition that Design is Making Sense (of Things)», dans *Design Issues*, vol.V, no 2, 9-39.
- LANDRY, R. [1990] : «Product Semantics, Convergence of Design Research and Design Discipline. Semantic Visions», *Symposium Proceedings*, UIAH, Helsinki.
- LEVY, R. [1986] : *Quelques Spéculations sur l'éthique de la science et de la technique*, Université de Montréal, ÉDIN, document non publié.
- MORRIS, C. [1971] : *Writings on the Theory of Signs Part One: Foundations of the Theory of Signs (1938)*, Paris, The Hague.
- NÖTH, W. [1988] : *The Language of Commodities. Groundwork for a Semiotics of Consumer Goods*, North Holland, Elsevier Science Publishers B.V.
- OEHLKE, H. [1990] : «In Search of the Semantics of Design Objects. Semantic Visions in Design», *Symposium Proceedings*, UIAH, Helsinki.
- POISSON, C. [1990] : *Sémiotique et objet technique*, Mémoire de maîtrise en sciences appliquées, Faculté des études supérieures, Université de Montréal, Montréal.
- ROBERTS, P. [1982] : «Learning to mean», dans *Design Studies*, vol. 3, no 4.
- SCHAER, W. [1981] : «Interaction Design Research», *ICSID Conference*, Helsinki.

# LE JEU DE LA SIGNIFICATION

## dans le *Procès-verbal* de J.M.G. Le Clézio

---

ANNETTE SUSANNE KERCKHOFF

Le *Procès-verbal*, roman d'initiation à la dimension expérimentale de l'écriture, instaure ici une interrogation sur le jeu de la signification aussi bien que sur le processus de sa mise en question. Le texte autoréflexif qui en naît s'inspire de la dimension ludique du roman de Le Clézio pour créer ses propres jeux de mots, de structures et de mise en pages, jeux qu'il développe dans trois perspectives : celle des effets de fiction, celle de la logique narrative et celle du centre déstabilisé.

In this article, *Le Procès-verbal*, a novel of initiation in the experimental dimensions of writing, institutes a discussion of the interplay of meaning and the process by which it is put in question. The resulting self-reflexive text draws on the playfulness of Le Clézio's novel to create its own wordplay, structure and format, from the three different perspectives of fictional effects, narrative logic and a destabilized centre.

### Avant-propos

Texte qui semble conscient de son propre procédé verbal, le *Procès-verbal* inscrit en ses pages un jeu de langage fictif dans lequel nous, lectrices et lecteurs, nous engageons ici. Notre but est de suivre quelques fils de la toile romanesque pour en relever certains mécanismes. Au fur et à mesure que la broderie donnera du relief à des éléments du roman, elle-même prendra la forme d'une texture, laquelle constituera le présent article.

En dressant un constat quant à l'affaire Adam Pollo, le roman instruit aussi un procès contre le verbal. À travers Adam, incarnation du Verbe, nous reconnaissons la force créatrice du langage mais, comme «Polo», explorateur, nous interrogerons les figures formées. Nous y découvrirons un réseau instable de signes : dans le roman, un nombre indéfini de lectures construit un jeu complexe de figuration.

Parce que nous voulons éviter une analyse qui fasse du texte fictif un parasite et qui lui porte du même coup préjudice en prétendant que la théorie toute faite fournit l'«explication» du roman, nous nous intéressons à la relation symbiotique entre les recherches critiques et la lecture du *Procès-verbal*. Comme un lichen<sup>(1)</sup> sur une pierre, notre travail croît sur des pages où cohabitent, en haut, entre guillemets ou en analyses, des passages du

*Procès-verbal* et, en bas de page, les fruits de recherches théoriques. La division de la page en parties supérieure et inférieure ne se veut pas convention figée de l'analyse et elle instaure donc un jeu afin d'illustrer sa perméabilité. La séparation visuelle de l'«algue» et du «champignon» emblématise l'importante interaction entre fiction et théorie, interaction qui constitue l'acte créateur de lire. Cet acte se compose d'un regard sur l'encre noire du texte et d'un regard sans ancre, qui flotte entre les lignes (et dans l'espace des renvois) et qui réfléchit sur les enjeux théoriques du texte.

Cette réflexion se trouve en fait déjà inscrite dans l'avant-propos du *Procès-verbal* où le sujet écrivain semble interroger ses propres gestes d'écriture. À la fois texte précurseur et exemple de l'écriture du roman, l'avant-propos de Le Clézio esquisse le **pro-gramme** du jeu de la signification et servira donc de point de départ à notre lecture du roman.

### La créance romanesque ou le joueur fictif

«J'ai deux ambitions secrètes»<sup>(2)</sup> lisons-nous en tête de l'avant-propos du *Procès-verbal* de Jean-Marie Gustave Le Clézio. Malgré les apparences de fidélité à la convention par laquelle le romancier s'explique au début de son texte, ce «je» s'en éloigne par son «jeu». L'ironie de la confession secrète publiée, l'incertitude de pouvoir identifier les deux parties de son développement,

l'emploi exagéré de néologismes telle l'étiquette d'un «ampoulage de type pédantiquement almanach», ces gaucheries signalent que l'avertissement est peut-être une parodie, le paradis du joueur.

Le sujet parlant ne perd-il pas ainsi de la «crédibilité»? Ne soupçonnons-nous pas que la signature «J.M.G. Le Clézio», qui figure à la fin de son avant-propos, a glissé par rapport à celle de la page de titre? Précédé de la citation de Robinson Crusoé : «Mon perroquet, comme s'il eût été mon favori, avait seul la permission de parler», le «je», dès son inscription, est dissimulé et disséminé par le perroquet dans le texte. Le dédoublement et la perte d'unité de l'auteur sont causés par son propre acte d'écrire qui, comme le suggère le sujet écrivain, crée «d'énormes espaces vierges à prospecter, d'immenses régions gelées s'étendant entre auteur et lecteur» (11). Qui, en définitive, a écrit le texte, lequel aussi longtemps qu'on le lit continue à fournir un champ d'exploration et de réécriture? Telle est la position ambiguë de l'«écrivain» dans le *Procès-verbal*, position mise en scène dès l'avant-propos.

Le *Procès-verbal* est un jeu dans tous les sens de ce mot<sup>(3)</sup>. Il oscille entre la gratuité et la fantaisie, la simulation et la réalité; c'est un système de règles logiques où la compétition est inspirée par des conséquences de gains et de pertes, mais c'est aussi un défaut de cohérence ou une incompatibilité entre les pièces du mécanisme; la position du joueur dans ce texte est un espace vertigineux de substitutions, c'est-à-dire un rôle dynamique à tenir. Aux trois niveaux, celui des effets de la fiction, celui de la logique narrative et celui du centre déstabilisé, la signification du jeu est toujours en train de changer à cause du riche réseau de signes qui peuvent se compléter aussi bien que se remettre en question l'un l'autre. Le texte ne dispose que des échanges et des reflets, lesquels construisent une signification dynamique, éphémère et qui peut toujours être différente : cette réciproque remise en question de signes constitue la force créatrice du *Procès-verbal*<sup>1</sup>.

Le travail du texte derridien sur la problématique de la structure stable peut être considéré comme le **pré-**

**texte** de notre lecture du *Procès-verbal*, car le roman se retravaille tout en montrant et en jouant sur les aspects inquiétants de la structure romanesque. L'accent est mis sur «prétexte» parce que «la Structure, le Signe et le Jeu» est un texte qui préexiste à notre lecture du *Procès-verbal* et lui suggère par suite une perspective sur la problématique structurelle du roman ; mais en même temps, ce passage n'est pas l'unique motif de la lecture du roman, loin de là. L'interrogation romanesque du verbal chez Le Clézio justifie et enrichit à son tour la lecture de l'essai philosophique.

Lisons le passage suivant de Derrida, qui décrit le moment où on a pris conscience de la «structuralité» de la «structure décentrée». Inscrite ici, la citation renvoie à une autre dimension référentielle et commence à prendre la forme d'une narration qui ferait partie du procès du roman de Le Clézio :

Dès lors on a dû sans doute commencer à penser qu'il n'y avait pas de centre, que le centre ne pouvait être pensé dans la forme d'un étant-présent, que le centre n'avait pas de lieu naturel, qu'il n'était pas un lieu fixe mais une fonction, une sorte de non-lieu dans lequel se jouaient à l'infini des substitutions de signes. C'est alors le moment où le langage envahit le champ problématique universel; c'est alors le moment où, en l'absence de centre ou d'origine, tout devient discours — à condition de s'entendre sur ce mot — c'est-à-dire système dans lequel le signifié central, originaire ou transcendantal, n'est jamais absolument présent hors d'un système de différences. L'absence de signifié transcendantal étend à l'infini le champ et le jeu de la signification. (p. 411)

En citant ce passage, nous lui donnons un nouveau contexte dans lequel les expressions «non-lieu», «substitutions [infinies] de signes», «système de différences» et «jeu de la signification» peuvent se référer au texte de Le Clézio. Dès lors, c'est un peu autrement qu'on lit et comprend la réflexion de Derrida sur le langage car le nouveau contexte lui apporte autre chose. Ici, en somme, la citation raconte de façon figurée l'histoire du jeu de la signification dans le *Procès-verbal*<sup>2</sup>.

1. Dans son essai «La Structure, le Signe et le Jeu», dans *L'Écriture et la Différence* (Paris, Éditions du Seuil, 1967), Jacques Derrida travaille la notion de «jeu» comme une manière de voir la «structuralité d'une structure» décentrée (p. 411). Il explique que la tradition métaphysique se base sur la notion d'un centre, d'un sens qui serait présent et qui pourrait justifier pleinement la structure qui se fonde sur lui. Ce centre est à la fois à l'intérieur de la structure, parce que tout tourne autour de lui, et hors de la «structuralité de la structure», car rien dans la structure ne peut l'ébranler. Derrida souligne la contradiction ici : «Il est au centre de la totalité et pourtant, puisque le centre ne lui appartient pas, la totalité a son centre ailleurs. Le centre n'est pas le centre» (p. 410). Le fait qu'on ait pu voir cette contradiction comme une

vérité stable reflète la force séductrice de la signification: «Et comme toujours, la cohérence dans la contradiction exprime la force d'un désir» (p. 410). C'est la force du parasite; il tire du corps seulement ce qui lui sert. La «permutation ou la transformation» du centre s'agence en reconnaissant les éléments structurels hétérogènes à la structure centrée; ce sont les éléments qui ont toujours été «interdits» et Derrida note qu'il utilise ce mot «à dessein» : la structure métaphysique ne voulait pas les identifier, pourtant ils demeuraient dans les failles et les défauts structuraux. La «rupture» avec le concept métaphysique de la structure «se serait peut-être produite au moment où la structuralité de la structure a dû commencer à être pensée ...» (p. 411).

2. C'est un roman qui joue sur la substitution et sur l'ab-



Pour l'écrivain et pour les lectrices et lecteurs, le texte est une table de jeu à explorer. Pendant la «prospéction», il y a une espèce de contrat : une «créance se précise et prend forme [nous prévient Le Clézio]. Ce moment est peut-être celui du roman «actif» dont le facteur essentiel serait une sorte d'obligation» (12). C'est le moment où les règles du jeu de la lecture prennent forme. «Où le texte intervient» et sollicite la participation des joueurs «avec un rien d'anecdotique et de familial» (12). En retraçant le texte posé, la lecture crée de la fiction. Texte, écrivain, lecteur, c'est leur interaction<sup>3</sup> qui donne lieu à la structure ouverte, dynamique et féconde du «Roman-Jeu» ou du «Roman-Puzzle» (classification en genres où l'un connote l'incohérence et l'autre la cohérence) comme l'appelle l'écrivain.

Si, pour s'accrocher à un élément dans ce vaste mécanisme mouvant, on prend le joueur comme point de mire, c'est-à-dire le rôle tenu alternativement par texte, écrivain et lecteur<sup>4</sup>, quelques aspects du jeu de la signification seront peut-être envisageables. Tout en reconnaissant l'impossibilité de séparer ces éléments, nous allons nous concentrer sur le texte pour voir le jeu de la signification dans cette perspective. Que faisons-nous dans cette lecture du *Procès-verbal*? Quels sont les mécanismes textuels

du jeu? Qu'est-ce qui constitue les incohérences textuelles?

*La maison abandonnée ou  
le jeu de substitutions et de reflets*

Examinons la toile tissée par l'«araignée d'or» dans le premier chapitre, le chapitre «A» où on entend l'écho du cri «ah» poussé par la jeune fille évoquée dans l'avant-propos, où elle est tenue «de remplir le vide [...] qu'il y avait jusqu'alors entre les lignes» (12). Nous, les «jeunes filles», sommes prises dans le réseau d'images de la toile et nous suivons leur entrelacement qui nous mène à des énigmes concernant notre rôle, celui de l'artiste et du texte.

Littéralement, ce passage, qui nous présente une série étrange de chimères, est la description d'une hallucination. On pense à l'avant-propos où l'écrivain nous dit que : «Le *Procès-verbal* raconte l'histoire d'un homme qui ne savait trop s'il sortait de l'armée ou de l'asile psychiatrique» (12). Dès qu'on identifie une sorte de liaison entre la possibilité de la maladie psychique et le fantasme cauchemardesque vécu dans la maison vide, on entre dans le jeu de la signification<sup>5</sup>. Reconnaître une figure équivaut à construire un signe et c'est de

sence du signifié central : la signification s'y rend à une indécision, à un «non-lieu». L'absence de signifié transcendantal trouble l'ancre stable qui aurait été la motivation du texte, de sorte que, dans cette structuration décentrée, les signes sont d'abord signes dans leur propre système, et si l'effet de cette signification fictive est de refléter une figuration réelle, c'est toujours en fonction de l'artifice du texte. Dans la chaîne infinie de la différence, c'est le mécanisme de la logique narrative qui rend possible la substitution des signes structuraux : tout en les décousant, les diverses conventions romanesques montent des figures éphémères. Telles sont les trois dimensions du jeu significatif dans ce texte où le verbal est en procès.

- On peut voir l'interdépendance de ces trois éléments de la même manière que Jacques Ehrmann voit le rapport entre jeu, réalité et culture (numéro spécial «Homo Ludens Revisited», dans *Yale French Studies*, no 41, 1968). Ehrmann réagit ici contre Johan Huizinga et Roger Caillois qui voient le jeu comme un système qui dépend d'une réalité préexistante par rapport au jeu :

... on ne peut pas définir le jeu en l'isolant à cause de son rapport avec une réalité ou une culture *a priori*. Définir le jeu, c'est *en même temps* et *par le même geste*, définir la réalité et définir la culture. Comme chaque terme est une façon de concevoir les deux autres, ils sont chacun élaborés, construits à travers et au moyen des autres. Aucun des trois n'existant avant les autres, ils sont tous simultanément le sujet et l'objet de la question qu'ils nous soumettent et nous à eux. (p. 55; nous traduisons)

- Le jeu de substitutions qui caractérise le rôle du joueur est expliqué selon une autre perspective par Jacques Ehrmann. Il prend celle de l'élément qui peut tenir le

rôle de joueur : «... les joueurs peuvent être joués ; [...] en tant qu'objet dans le jeu, le joueur peut être ses enjeux et son jouet» (p. 55). Et plus loin : «Le joueur est à la fois le sujet et l'objet du jeu. Les pronoms je, tu, il sont les différents modes de la structure du jeu. La dualité entre la subjectivité et l'objectivité est abolie parce qu'elle est inopérante» (p. 56; nous traduisons). En nous concentrant sur le texte lui-même, nous verrons qu'il peut, à la fois, être joueur, jouet et enjeu; glissement vertigineux qui met en oeuvre le jeu textuel.

- Le rapprochement que fait Paul de Man dans «Shelley Disfigured», dans *The Rhetoric of Romanticism* (New York, Columbia University Press, 1984) entre la «figuration» et la signification nous permet de voir de plus près le mécanisme qui engendre ici la construction de sens. C'est un jeu de liaisons :

[...] c'est l'alignement d'une signification avec n'importe quel principe d'articulation linguistique, sensoriel ou non, qui constitue la figure. Le moment iconique, sensoriel ou si l'on veut, le moment esthétique n'est pas constitutif de la figuration. La figuration est l'élément du langage qui tient compte de la réitération du sens par la substitution ; le processus est au moins double et cette pluralité est naturellement illustrée par les icônes optiques de la spécularité. Mais la séduction particulière de la figure n'est pas nécessairement qu'elle crée une illusion de plaisir sensoriel, mais qu'elle crée une illusion de signification. (p. 114-115; nous traduisons)

La construction de la figure se fait donc à travers le jeu de miroirs dans le langage, ce sont les reflets, les articulations qui poussent tout lecteur à reconnaître les liens nécessaires pour former des signes.

cette manière que la série des visions chimériques peut être lue comme symbole<sup>6</sup> : symbole de ce qu'Adam a le cerveau dérangé.

Mais le jeu du texte permet également d'esquisser d'autres liens significatifs qui se construisent, eux aussi, à travers des figures de rhétorique et qui entrent ainsi dans la compétition de figuration. Lisons la scène hallucinatoire autrement. Regardant au fond de la pièce, Adam fait naître un monde à part, un monde derrière la «cloison». C'est un espace où le soleil devient monstre : «Voyant vaguement le jour par-dessus son épaule gauche, il s'exerçait à imaginer que le soleil était une immense araignée d'or, dont les rayons couvraient le ciel comme des tentacules, en torsions et en W, accrochés aux escarpements de la terre, à chaque éminence du paysage, sur points fixes» (23). Le soleil, centre de l'univers hors-texte, suprême force organisatrice du monde réel, est ici le produit de la force créatrice. Reflet du reflet, le soleil devient le jouet d'Adam. Il joue avec la vision d'un monde à l'envers où «la terre n'est pas ronde, [...] elle est le centre de l'univers», où le seul risque est d'être mis à l'envers : «que la terre se retourne» et qu'on se retrouve «la tête en bas les pieds en l'air, et que le soleil tombe sur la plage» (19-20). Déplacement du soleil, du créateur et du centre, il y a un jeu de miroirs entre Adam d'une part, qui imagine l'araignée et ses tentacules et qui dessine le polype au charbon sur le mur, et le dessin d'autre part, qui lance des images de pattes enchevêtrées, d'«un type de pieuvre, horrible et fatale, visqueuse de ses cent mille bras pareils à des intestins de chevaux», des «racines autrefois calcinées», lesquelles sont toutes sur une terre qui bout, fond et coule sous l'impact du ciel et du soleil qui tombent sur «nos têtes» — le «nous» rappelle aux lecteurs et lectrices qu'ils sont témoins, acteurs et actrices aussi; le jeu de miroirs advient également par rapport à l'imagination

qui devient porteuse d'agresseurs et fait de l'artiste sa prise : la mer monte pour noyer Adam, «le neutraliser, l'engloutir dans ses flots sales», «les papillons de nuit s'acharnèrent sur son corps, le mordirent de leurs mandibules, l'enveloppèrent du voile soyeux de leurs ailes velues» (24).

Dans cette allégorie<sup>7</sup> du processus de la création artistique, Adam oscille entre les rôles d'auteur, d'acteur et de lecteur de son oeuvre : «À mesure, il se ramassa dans son coin, prêt à bondir, à se défendre, dans l'attente de l'assaut suprême qui le ferait la proie de ces créatures. Il reprit le cahier jaune de tout à l'heure, regarda encore un peu le dessin sur le mur, le dessin qui avait une fois représenté le soleil, et il écrivit à Michèle [...]» (24-25). Il contemple son dessin tout en se défendant de «ces [ses] créatures» qui sont des monstres, des Frankenstein; mais, pour s'en sortir, pour échapper à son autodestruction, Adam recommence à créer. La recréation est la recréation du créateur. Au sens figuré, la scène cauchemardesque explore l'espace artistique : les «énormes espaces vierges à prospecter [...] entre auteur et lecteur» dont parle le signataire dans l'avant-propos.

Pollo écrit à Michèle : «Je voudrais bien que la maison reste vide. J'espère que les propriétaires ne viendront pas de si tôt» (17). Habitant la maison (construction civilisée) en squatter (manière non conformiste de vivre), il a «peur des gens sur la plage, en BAS» (25), c'est-à-dire des gens qui ne veulent pas tenter de vivre «au-dessus» des lois et des conventions sociales. Dans la maison en haut de la colline d'où il ne voit qu'un «petit bout de ville» par la fenêtre, Pollo travaille à des «trucs de l'autre monde». Il ne peut pas échapper entièrement à son monde, pourtant il en remet en question les règles : dans un monde parallèle à la *doxa*, Adam explore le **paradoxal**.

6. On utilise ici la définition donnée par Paul de Man du symbole :

[...] Dans l'univers du symbole il serait possible de faire coïncider l'image avec la substance, parce que la substance et sa représentation ne diffèrent pas dans leur essence [being] mais seulement dans leur extension [...]. Leur relation est une simultanéité, laquelle, en vérité, est du genre spatial [...]. (209B; nous traduisons)

Paul de Man «The Rhetoric of Temporality», dans *Critical Theory Since 1965*, Éd. Hazard Adams et Leroy Searle (Tallahassee, Florida State University Press, 1986). En raison de sa différence par rapport à la scène romanesque traditionnelle qui tend toujours à une certaine cohérence, la scène hallucinatoire est inquiétante. Cherchant à en soulager le vertige et à y établir un sens, nous sommes attirés par la force de la figure symbolique. Symbole de la maladie mentale d'Adam, le fantasme redonne de la cohérence au roman.

7. Acte qui a précédé l'existence de ce texte, le processus créateur peut être vu comme l'origine, ou le point de repère du sens de l'allégorie. Nous empruntons à Paul de Man la définition de la structure de cette figure de rhétorique :

Tandis que le symbole postule la possibilité d'une identité ou d'une identification, l'allégorie désigne en premier lieu une distance par rapport à sa propre origine, et, renonçant à la nostalgie et au désir de coïncider, elle établit son langage dans le vide de cette différence temporelle. («The Rhetoric of Temporality», *op. cit.*, 210A; nous traduisons)

Dans cette lecture, Adam n'est pas forcément le symbole de Le Clézio créateur du roman, mais les paragraphes sont la mise en scène des éléments du processus artistique qui les précède; délimitée par la «cloison» au fond de la pièce, la mise en scène renvoie, à travers une certaine distance, aussi bien à Le Clézio qu'à nous, lecteurs, acteurs, auteurs du texte.

Si l'on situe *Le Clézio* lui-même par rapport au roman traditionnel, genre dont les fondements ont été édifiés par quelques siècles de romanciers qui en ont dicté et élaboré la charpente, on peut dire que son écriture habite le cadre romanesque de l'intérieur et interroge la stabilité de la structure. Dans un jeu symbolique, le pronom «je» parle pour le genre romanesque lui-même<sup>8</sup> : «Je suis content qu'on pense partout que je suis mort; au début je ne savais pas que cette maison était abandonnée; ce sont des chances qui n'arrivent pas souvent» (17). Découvrant une maison abandonnée, une base à développer, l'écriture du *Procès-verbal* joue à combler le vide, mais dans le cas de ce roman, le cadre est un non-lieu où tente de s'établir une série indéfinie de figures.

Le jeu de substitution des figures constitue une es-pèce de «face à face» où siège la contradiction : «Voilà comment j'avais rêvé de vivre depuis des temps : je mets deux chaises longues face à face, sous la fenêtre [...]» (17), écrit Adam ; il s'y allonge comme s'il attendait quelque chose de l'échange entre lui et la chaise vide. Plus loin il explique : «Quand j'ai décidé d'habiter ici, j'ai pris tout ce qu'il fallait, comme si j'allais à la pêche [...]». Prospecteur du vide, il ne peut «qu'aller à la pêche» car, le plus souvent, les figurations feront surface de manière inattendue; mais c'est peut-être cela, en fin de compte, l'aventure de la lecture.

Peu importe si les signes qu'on construit en lisant viennent du symbole ou de l'allégorie, le texte offre toujours des structures, des relations ou des références significatives. Parfois les divers niveaux d'interprétation peuvent montrer les faces plus ou moins complémentaires d'une même notion, comme dans le cas du processus créateur au chapitre A. Mais les niveaux peuvent aussi se contredire de sorte que la signification du texte devient encore plus problématique : c'est le moment où les figures entrent en compétition. Tel est bien le conflit au chapitre C.

#### *Le viol ou la compétition des figures*

«Tu te souviens de la fois, dans la montagne?» est la question que pose Adam au début du chapitre C (39). La

jeune fille Michèle, à côté de lui dans le café, répond par la négative et, nous aussi, glissés en quelque sorte dans le champ de la référence ouverte du pronom «tu», nous nous posons la question. Non, jusqu'à ce point dans le texte, il n'a pas encore été question d'aventure en montagne. Adam raconte, plus loin, qu'il s'agit d'un viol : «Au fond, dit-il, toutes les filles ont une histoire dans ce goût-là à raconter à leur mère. Quand elles racontent ça, elles disent, la fois où j'ai été violée. Toi aussi» (39). Les prenant au piège, le pronom «tu» capte l'auditrice et les lectrices dans sa référence : elles sont contraintes de se rappeler leur viol qui est supposé précéder le texte. Le chapitre ouvre donc une dimension mythique qui repose sur le fait que nous connaissons toutes et tous les éléments-clés du récit de viol.

Fidèle aux dimensions du mythe du viol, Adam reconstitue l'événement. Ils sont partis «tous les deux sur la moto» et, en route, ils se sont arrêtés pour boire un café. Ils ont repris la route et il a commencé à «crachiner», alors ils voulaient «attendre sous un arbre que la pluie cesse» (40-41) :

La pluie est tombée plus fort, tout à coup, alors j'ai tourné autour du tronc, et j'ai mis une main sur ta nuque et je t'ai couchée par terre. [...] Oui, j'ai déchiré tes vêtements, parce que tu commençais à avoir peur et à crier; je t'ai giflée [...] et quand tu as été nue, je t'ai fixée sur le sol, les pieds contre le tronc de l'arbre, la tête en plein sous la pluie, et j'ai tenu tes poignets dans mes mains et tes genoux dans mes jambes. Et en principe je t'ai violée comme ça, facilement, tu vois, trempée de pluie comme dans une baignoire [...]. (42)

La structure de l'allégorie semble stable : l'événement qui justifie le récit est de pure antériorité par rapport à lui.

Cependant, la vraisemblance de la figure allégorique est mise en question quand Adam dit que ça n'a pas été un «vrai» viol, «Parce qu'en fait ça a été raté» (42). Et plus loin, toujours lieu de substitutions, le pronom «tu» signale un jeu de fabulation quand Adam demande : «Est-ce que ça a l'air vrai, au moins? Tu ne veux pas me le dire? Tu ne veux pas raconter un peu, à ton tour?» (41).

8. Même si le langage est fondamentalement arbitraire dans l'organisation de sa grammaire et de sa syntaxe, il peut tout de même faire référence, par la figuration, à la réalité hors-texte. Bien sûr, c'est une référence problématique parce qu'aucun langage ne peut être naturel, toute référence doit traverser l'artifice qu'est le langage et qui finit toujours par altérer la réalité en fonction des structures de son univers. Paul de Man explique :

La littérature est de la fiction non parce qu'elle refuse en quelque sorte de reconnaître la «réalité», mais parce qu'il n'est pas certain *a priori* que le langage fonctionne en accord avec les principes qui sont ceux, ou qui sont *comme* ceux, de l'univers phénoménal. Il n'est donc pas certain *a priori* que la littérature ne soit

une source sûre d'informations qu'au sujet de son propre langage. (nous traduisons) («The Resistance to Theory», dans *The Resistance to Theory* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, p. 11)

Par suite, quand nous disons que le squatter est le symbole de l'écrivain-joueur, il faut mettre l'accent sur la distance qui sépare les deux éléments qui se chevauchent. Dans la note sur le symbole, de Man a signalé la différence entre «being» et «extension» : squatter et écrivain se rejoignent instantanément dans la dimension symbolique — ce qui n'empêche pas que le squatter et l'image évoquée de l'écrivain demeurent essentiellement des figurations textuelles.

Sachant que Michèle a nié connaître le crime jusqu'alors et que nous ne pourrions qu'inventer l'histoire, on lit ces questions comme une invitation à fabuler. Le fait qu'Adam veut se fier à des narrateurs aussi peu qualifiés met en doute la source de ses «souvenirs» : est-ce qu'il invente l'affaire? L'épisode, c'est-à-dire le pré-texte du récit, n'a peut-être jamais eu lieu hors du non-lieu qui est le centre déstabilisé de l'allégorie; le récit n'est peut-être que fable.

À un autre moment, la signification du récit est encore mise en doute : c'est quand on lit la description de l'épisode du viol. Même s'il est possible de lire le chapitre comme un constat du crime qui a déjà eu lieu, le texte lui-même est agressif. Au présent de la lecture, la jeune fille du texte est violée. On a l'impression qu'en tant qu'auditrice, elle résiste à ce qu'Adam raconte : il ressent le besoin de la cajoler avec les interjections : «Oui», «Attends», «Hein». Comme si elle avait reçu des coups de la part d'Adam, Michèle refait son maquillage à la fin du récit : «[elle] sortit un miroir de son sac à main, et se lissa les sourcils du bout des doigts» (45). Le miroir, symbole du dédoublement, souligne l'ironie de la position de Michèle dans le texte : victime et auditrice, elle est destinataire dans les deux sens du mot, du récit d'Adam.

À l'instar d'un interlude, la dernière scène du chapitre C, par son ludisme, invite à la réflexion sur la dimension «interfigurative». L'espace blanc qui sépare les chapitres l'un de l'autre signale un changement de rythme dans la lecture : il met l'accent sur le moment du «roman actif» où la page est à remplir par les lecteurs et lectrices. Mais l'invitation à réfléchir est aussi inscrite dans l'écrit. La scène finale met en relief la brisure entre la lecture allégorique et la lecture qui ressent la violence immédiate du récit, car on y reconnaît la victime du viol, enveloppée dans l'imperméable qu'Adam lui a donné après l'agression : «Elle marcha à grand pas, serrée dans son imperméable d'homme, les cheveux collés par la pluie, une tache de cambouis maculant sa cheville gauche, le regard buté aux choses, quasi vicieux» (48).

La compétition entre le viol allégorique et le viol au présent de la lecture n'est jamais résolue et on ne saura en définitive si le viol est présent ou absent du texte. La figuration est suspendue dans une indécision ironique<sup>9</sup>, de sorte que la stabilité de la lecture est violée. On se rappelle l'inquiétante implication des lectrices dans la remarque d'Adam : «toutes les filles ont une histoire dans ce goût-là à raconter [...] Toi aussi», il s'ensuit que même le cadre de la lecture ne peut échapper à la menace de ce récit osé. La dernière scène vient boucler la boucle par le fait qu'elle rouvre l'aberration référentielle de la première question du chapitre. On se rend compte ainsi qu'il n'y a pas tout simplement une motivation première ni une scène originaire du chapitre C. Mouvement sans fin se fondant sur une tension irréconciliable entre les figures, le texte met en lumière son propre aspect ludique.

#### *La figuration ou le modèle du jeu*

Finalement, on peut répondre plus directement aux questions posées à la fin de la première partie de l'analyse. En lisant le *Procès-verbal*, nous nous sommes situées par rapport au roman français dit traditionnel, de sorte que la dimension paradoxale de l'écriture de Le Clézio nous est apparue manifeste. Nous l'avons considérée comme une écriture nécessitant, pour s'ordonner, ce que nous pourrions appeler une allégorie de forte structure romanesque. Elle procède, par suite, en engageant les mécanismes textuels du jeu de la signification, mécanismes que nous avons identifiés principalement comme ceux de la figuration. Le *Procès-verbal* travaille (avec) toutes les dimensions du jeu romanesque : la logique narrative, les effets de la fiction et la notion d'un joueur central, lesquelles comportent une tradition de règles. Les incohérences textuelles naissent dans la tension entre ces règles et leurs exceptions. Comme nous l'avons illustré par notre lecture de l'avant-propos et des chapitres A et C, la texture propre à Le Clézio travaille à amplifier les aberrations référentielles des éléments de la fiction jusqu'au point où les possibilités de signification four-

9. Paul de Man suggère que la figure ironique est «l'image inversée» de l'allégorie : «C'est l'instant où les deux êtres, l'empirique aussi bien que l'ironique, sont présents simultanément, juxtaposés dans le même moment mais comme deux essences [*beings*] irréconciliables et décousues» (nous traduisons; «The Rhetoric of Temporality», 220B). Tandis que l'allégorie est une figure qui se fonde sur un écart temporel, l'ironie est synchronique, c'est un événement de dédoublement où, dans un reflet instantané, nous sommes conscients de la dualité de son existence textuelle. Personnage fictif, Michèle écoute sa propre histoire dans laquelle elle vit un autre niveau de la fiction : «Le langage ironique divise le sujet en un être

empirique qui existe dans un état d'inauthenticité et en un moi qui n'existe que sous la forme d'un langage qui affirme connaître cette inauthenticité» (nous traduisons; «The Rhetoric of Temporality», 213B). Mais de Man explique que la tension ironique n'est pas résolue par cette conscience : «Cependant, ceci n'en fait pas un langage authentique, car connaître l'inauthenticité, ce n'est pas être authentique» (nous traduisons; «The Rhetoric of Temporality», 213B). À la fin du chapitre C, la Michèle de l'allégorie est victime du viol qui précède le texte, la Michèle qui écoute est témoin du viol de la Michèle agressée. Prises dans le jeu ironique de miroirs, elles sont irréconciliables.



millent. Par son habilité et sa ruse, le *Procès-verbal* lance un défi à la lecture.

Il est temps de revenir au «modèle» inscrit plus haut, lequel répond au défi du texte de Le Clézio, c'est-à-dire le «modèle» du jeu. Au moyen de la notion de jeu, nous avons pu identifier, en lisant le roman, des figures cohérentes et ludiques, simulées et gratuites, complémentaires et contradictoires. La structure paradoxale de la figuration est soutenue par le réseau textuel et elle se laisse gouverner par les mécanismes du jeu que nous avons définis comme suit : la charpente centrale autour de laquelle tournent les mouvements du jeu est un lieu à habiter et à rénover qui, malgré la force séductrice de la signification «monumentalisée»<sup>10</sup>, ne se laisse jamais remplir en définitive; la construction de liaisons entre les éléments textuels est possible grâce à la logique romanesque, mais c'est une logique qui se biffe elle-même par ses propres aberrations référentielles; même si elle peut refléter des figures réelles, la figuration textuelle est d'abord et essentiellement artificielle, de sorte que le roman de Le Clézio joue «toujours déjà» avec ses propres structures.

Par sa nature ouverte qui permet tout de même de saisir une certaine «structuralité» dynamique, la notion de jeu peut «organiser» notre lecture du *Procès-verbal* tout en respectant le caractère de cette écriture ludique : elle

est expérimentale, ce qui fait osciller entre incohérence et signification dynamique, fuyante. Souvent, la lecture aboutit à une mise en évidence des failles du mécanisme, qui empêchent la structure du jeu de se figer et de se prendre trop au sérieux. Le «modèle» du jeu permet de voir la signification textuelle comme le produit d'une rencontre, d'une croisée des chemins qui s'ouvrent à d'autres rencontres. Selon la voie que nous construisons, les signes successifs et les échos figurés s'enchaînent, se transforment, s'anéantissent ou se relancent dans une autre signification : ce sont les enjeux de lecture dans le *Procès-verbal*.

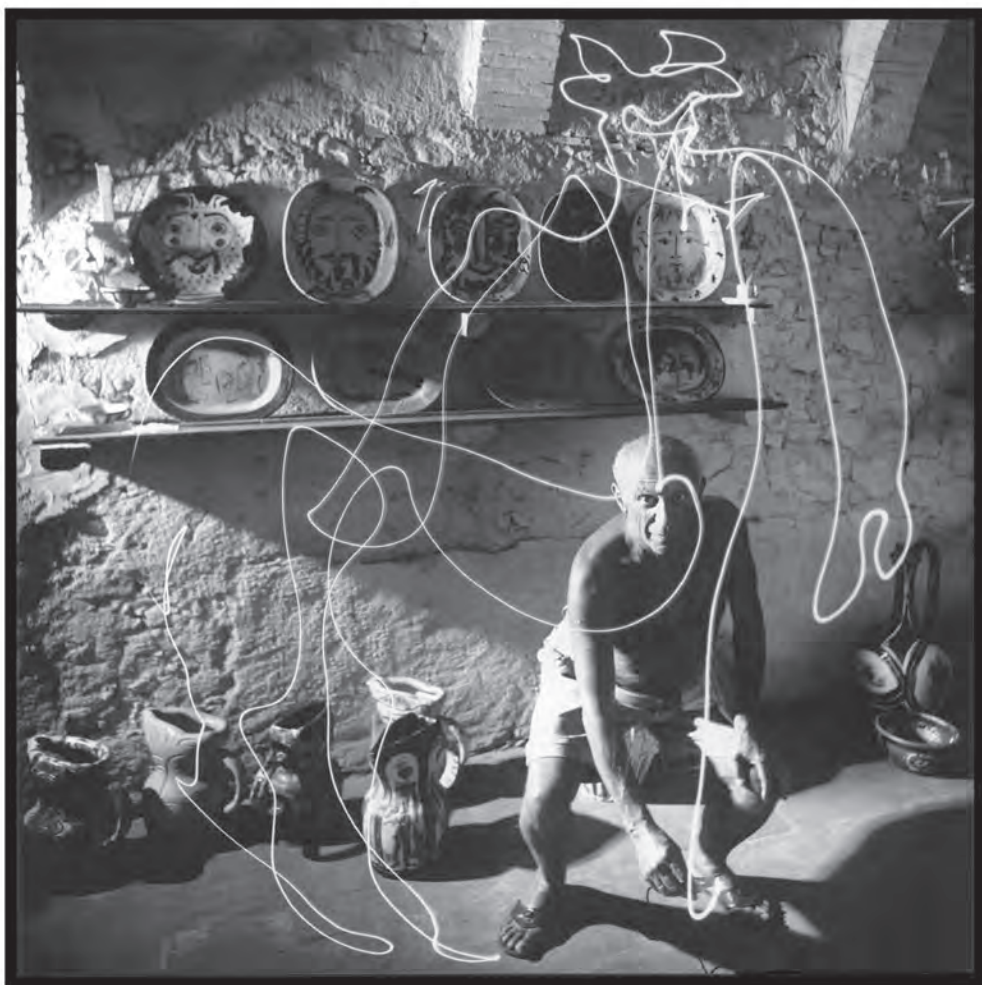
- 
- (1) «Végétal complexe formé de l'association d'un champignon et d'une algue vivant en symbiose, très résistant à la sécheresse, au froid et au chaud», *Petit Robert* (1988, p. 1092).
  - (2) J.M.G. Le Clézio, *Le Procès-verbal* (Paris, Gallimard, 1963, coll. «Le livre de poche»), 11. Dès lors, toutes les citations provenant de cette édition ne seront indiquées que par le numéro de la page entre parenthèses.
  - (3) La définition de la notion de « jeu », utilisée ici, est tirée du *Petit Robert* (1988, p.1046-1047) et adaptée au vocabulaire et au contexte de cette lecture du *Procès-verbal*.

---

10. Paul de Man utilise ce mot dans «Shelley Disfigured» pour signaler le geste qui pousse trop loin la force d'une figure, de sorte que la lecture aboutit à une défiguration du texte. Il écrit : «Une telle monumentalisation n'est nullement un geste naïf ni évasif, et nullement un geste qu'on peut prétendre éviter faire.» (nous traduisons) (121). La «monumentalisation» est une tentative de figer le jeu de la signification pour pouvoir en parler. Pour conclure, il faudrait peut-être signaler que nous nous sommes rendue coupable de cette monumentalisation au moment où, par exemple, nous avons parlé des chapitres du *Procès-verbal* comme représentatifs de la structure décentrée, de la logique narrative ou de l'effet de la fiction. Forcément, l'analyse a défiguré le

---

texte fictif : il en a tiré certains éléments pour les monumentaliser sur ses pages. Mais cette analyse n'a jamais prétendu préserver le *Procès-verbal* : au contraire, elle a dû le défaire jusqu'à un certain degré pour pouvoir en examiner des mécanismes textuels. Nous avons dit dans notre avant-propos qu'il s'agit ici d'une rencontre entre des recherches théoriques et une lecture de roman, rencontre qui a fait naître un autre texte — celui-ci. Rappelons en terminant la comparaison de départ avec le lichen qui évoque une relation symbiotique : lecture de théorie et lecture de fiction ont engendré ce texte-lichen qui est une analyse du jeu de la signification dans le *Procès-verbal*.



Gjon Mili, *Picasso et la fée électricité*, 1949. © Life Magazine.

# PICASSO : LE DÉSIR ATTRAPÉ PAR LA LUMIÈRE

RICHARD CONTE

Cette photo de G. Mili montrant Picasso en train de dessiner au moyen d'une lampe électrique excite la curiosité : ce que l'on voit n'a pas encore eu lieu. Nous croyons que le peintre achève un dessin qu'il n'a, à cet instant, même pas commencé. Retourne-ment *poïétique* rendu possible par l'appareil photographique, seul capteur sensible d'une trace lumineuse dont la visibilité et la signification se trouvent différées : «photo-graphie à l'aveugle en un clin d'oeil du minocentaure».

This photograph by G. Mili showing Picasso sketching under an electric light arouses our curiosity: what we see has not yet taken place. This *poïetical* reversal is made possible by the camera, which alone can capture the traces of light whose visibility and significance are differed in this «photo-graphie à l'aveugle en un clin d'oeil du minocentaure».

*Je ressemble aux oiseaux, disait-elle,  
j'apprends à chanter dans les ténèbres.*

Diderot<sup>1</sup>

## 1. PHOTO - GRAPHIE

Picasso aimait Hokusai<sup>2</sup>. Il comprit instantanément le message lorsque Gjon Mili, parmi un choix de photographies qu'il avait apportées à son intention, lui montra «celles du tracé lumineux des bonds d'une patineuse, obtenu en fixant de minuscules ampoules à l'extrémité des patins»<sup>3</sup>.

Dessiner dans l'air avec un *crayon de lumière*, dessiner sans pouvoir discerner la trace que l'on dépose, «comme si un oeil sans paupière s'ouvrait au bout des doigts»<sup>4</sup>, voilà bien le genre de défi que le peintre n'hésitait jamais à relever, d'autant qu'il avait déjà en 1933, comme le mentionne Brassai, fait de nombreux dessins dans l'obscurité<sup>5</sup>.

Dans l'ensemble des photos de Picasso prises par Gjon Mili à Vallauris en 1949, celle que je me propose d'analyser prend une valeur inaugurale. C'est non seulement la première mais c'est aussi l'une des rares de cette espèce effectuée à la poterie Madoura<sup>6</sup>. Son caractère emblématique, la puissance cinétique qui s'y

délie, et son paradoxe technique en font un paragon de la *photo-graphie*<sup>7</sup>.

Alors que d'autres photos, horizontales, prises dans la maison, souffriront d'une coloration pâle et sans mystère, cette image impose sa verticalité en noir et blanc, en clair-obscur. Dans l'antre fraîche aux murs passés à la chaux, sous des arches de pierres implantées bas dans la muraille, un faisceau de lumière se projette latéralement sur deux étagères, divisant le fond en ombres obliques et traversant le sol d'ombres portées profondes. Sur ces étagères sont installés neuf plats en céramique, datant du début de l'année 49, décorés de faunes, d'oiseaux ou de scènes d'inspiration méditerranéenne. Au bas de l'image, pas tout à fait au centre, regardant fixement l'objectif, Picasso dessine dans l'espace une figure de Minotaure ou de centaure (nous y reviendrons) toute mentale, au moyen d'une torche électrique qui semble débobiner une ligne ininterrompue de lumière que l'appareil, réglé en longue pause, enregistre. Picasso ne voit presque pas ce qu'il est en train de faire et pourtant ses yeux sont grands ouverts. En revanche, il *sait* ce qu'il fait, il joue avec une lampe d'Aladin d'où surgirait, en un tournemain, une créature immatérielle qui n'est pas vraiment le produit d'un contour (ou d'un détour) mais d'une trajectoire fluide, souple et aérienne qui structure et enveloppe à la fois.

Cela produit un dessin *fil de fer*<sup>8</sup>, étiré d'une seule

ligne comme lorsque l'on s'interdit de lever la pointe du crayon de la feuille de papier, bouclant le dessin d'une traite (l'opposé d'un dessin au trait).

«Il est intéressant de noter la relation entre *Le Centaure*, première image lumineuse, et le corps de Picasso, tassé sur lui-même quand il commence à dessiner»<sup>9</sup>. Il est surtout intéressant de bien saisir ce que Mili nous souffle : le regardeur croit naïvement ce qu'il voit. Et que voit-il sinon Picasso mettre un point final à son éphémère graphisme? Or, au moment précis où il est photographié, le peintre attend au contraire le signal du départ, le *clap* l'engageant à commencer le dessin ! Nous voyons un peintre achever un dessin qu'il n'a, à ce moment précis, pas encore amorcé. Une lecture technique de l'image, et quelques précisions sur le procédé utilisé peuvent sans difficulté éclaircir ce point<sup>10</sup>, mais l'intérêt poétique ne s'en trouve pas pour autant altéré. Mili relate fidèlement la scène :

Il commence par un petit crochet, puis, d'un seul grand trait, il remonte, délimite le bras gauche, la tête et les cornes, le bras droit, l'échine ensuite; à une vitesse folle — que montre la finesse de la ligne — il bâcle deux jambes vacillantes, avant de ralentir, presque de s'arrêter, pour dessiner la courbe moelleuse du ventre.

Comme s'il se rappelait soudain qu'il reste encore quelque chose à faire, sa main se dirige rapidement vers le haut, pour tracer la face, puis sans interrompre sa course, achève avec un paraphe.<sup>11</sup>

Ce que je vois sur cette image reste non seulement invisible pour Picasso et Mili à l'instant de la prise de vue, mais de plus, n'a pas encore eu lieu pour le peintre. Je vois qu'il a fini, j'en suis sûr, et ce constat de lecture se trouve infirmé par l'étude du dessin en train de se faire, par l'analyse technique et poétique de l'oeuvre.

## 2. À L'AVEUGLE

Picasso : «Si tu veux dessiner, ferme les yeux et chante!»<sup>12</sup>. Au-delà de la boutade, on perçoit le conseil. Le regard serait comme le surmoi du dessin, le contrôle, le mirador à l'angle du subjectile; laisser la main *n'en faire qu'à sa tête*, revient à énucléer l'oeil du peintre. Il est d'ailleurs plus facile de dessiner que de peindre à l'aveugle, car le dessin se laisse filer par le geste alors que l'acte de couvrir s'avère disjonctif par essence. Les grands joueurs d'échecs peuvent enchaîner linéairement des réseaux complexes de combinaisons logiques sans le secours topographique de l'échiquier. Mais un peintre pourrait-il mentalement et simultanément sédimenter des couches, calculer les effets de substance ou les rapports colorés ? Certainement pas. Sans le secours de l'oeil, l'esprit a plus de facilité à dessiner qu'à peindre, car il est relativement aisé de guider mentalement une séparative, à condition de ne pas lâcher prise, de ne pas perdre le fil. Du coup, où le dessin garde la mémoire — piste magnétique —, la peinture cultiverait l'amnésie, l'oubli du faire, l'enfouissement.

«Et l'on devrait crever les yeux aux peintres comme l'on fait aux chardonnerets pour qu'ils chantent mieux», dit encore Picasso à Tériade<sup>13</sup>, partageant avec Matisse<sup>14</sup> ce soupçon vis-à-vis de l'oeil, trop prompt à juger.

On peut donc dessiner sans voir. La vue n'aurait pas l'importance que l'on croit. Picasso est sur les blocs de départ, prêt à bondir pour une course, dont il a en tête le *dessein*<sup>15</sup>. Cette image n'a-t-elle pas valeur de questionnement plus général?

En tant que telle et dans son moment propre, l'opération du dessin aurait quelque chose à voir avec l'aveuglement. [...] Sous-titre de toutes les scènes d'aveugle, donc : *l'origine du dessin*. Ou, si vous préférez, *la pensée du dessin*, une certaine pose pensive, une *mémoire du trait* qui spéculé en songe sur sa propre possibilité. Sa puissance se développe toujours au bord de l'aveuglement.<sup>16</sup>

Quand je dessine en plein jour, est-ce que je regarde ce que je fais? Ne suis-je pas déjà un peu plus loin, puisque la perception ne peut se confondre avec son objet? (Baudrillard). Contrairement à la peinture qui oblitère la surface pour panser la blessure ontologique, le dessin, par sa transparence, fend l'écran de la visualité. On en arrive donc à la proposition étrange, qui laisserait entendre que le dessin serait, contre le visuel, la possible ligne de contiguïté entre le cérébral et le bestial, entre Dédale et le Minotaure.

Inaugurale, cette photo a aussi une portée universelle : elle célèbre «le premier acte dessinateur» qui, d'après René Passeron, «consiste à tracer d'un geste, dans l'air, le contour de l'objet qu'on veut désigner», et Passeron d'ajouter que «ce dessin n'est pas réservé aux primitifs; on l'observe dans certaines mimiques, sans doute cavalières, où le garçon exprime son admiration pour la ligne d'une femme»<sup>17</sup>. Quoi de plus propice à cette célébration que l'immanence de cette lumière comme «sorte de projection idéo-motrice»<sup>18</sup> sur un plan courbe imaginaire, n'opposant à la torche que la résistance de l'air.

Mais a-t-on bien affaire à un dessin? Ici la photo donne un avenir au geste qui permet la fixation de la trace. On se trouve donc devant la photographie d'un dessin auquel il manque le plan. Il ne reste que la linéarité, la pure linéarité de la trace lumineuse dans l'espace. La biographie de Mili<sup>19</sup> nous apprend que le photographe, après des études d'ingénieur en électricité, développe entre 1930 et 1935 la mise au point d'une lampe à filament de tungstène et qu'il travaillera à un flash électronique stroboscopique. De près, la torche utilisée ici ressemble à un aérographe<sup>20</sup>, et il n'est pas impossible qu'une légère traînée de lumière persiste dans la rétine<sup>21</sup>, grâce à la particulière intensité de ces lampes.

Quel est, au fond, le statut de cette oeuvre? Le droit d'auteur répond que c'est une photographie, qui ap-



partient au photographe et non au peintre. Mais d'un point de vue esthétique, elle échappe aux classifications sommaires car deux consciences créatrices coopèrent : Mili offre son intuition, le dispositif technique, l'art du cadrage et de la prise de vue; Picasso apporte son corps, sa vitesse prodigieuse, son bestiaire mythologique et aussi cet oeil noir, ce regard fixe des «sculptures ibériques pré-romanes qui ont inspiré certains de ses premiers portraits»<sup>22</sup>. Sans Picasso, cette photo n'est rien, mais sans Mili, ni le dessin ni l'image n'auraient vu le jour.

### 3. EN UN CLIN D'OEIL

«[...] à une vitesse folle que montre la finesse de la ligne». Plus Picasso accélère, moins la ligne se voit. Inversement, le point de départ (que nous percevons comme point final) est gros d'une infime attente.

«Bondir les pinceaux à la main, décharger sur la toile une énergie qui transforme lignes et taches en tableau»<sup>23</sup>. Cette vitesse relève d'un défi au temps, que notre image cristallise et que Werner Spies associe à une obsession constante :

Picasso oppose l'intemporalité à sa propre fièvre. Il n'a cessé, au cours de ses entretiens, de rappeler qu'il n'avait pas le temps, que le temps lui manquait. [...] Avec une rapidité extraordinaire il passe d'une phase de travail à une autre. Il traverse inlassablement le flux du temps avec une angoisse panique. [...] Poussé par des variations constamment renouvelées, il finit par investir de moins en moins de durée dans la réalisation d'une oeuvre singulière.<sup>24</sup>

Rien de plus éphémère qu'un dessin qu'on n'a même pas le temps de voir, qui passe comme une luciole; grâce à l'initiative de Mili, Picasso accède à un en deçà de l'éphémère dont seule pourra rendre compte la matérialisation différée par les tirages photographiques<sup>25</sup>. Cette déréalisation de l'objet en train de se faire (et non du faire lui-même) ne sera jamais tout à fait compensée par ces tirages, médiations indicelles et variables, ce qui n'ôte rien à leur force esthétique, bien au contraire; d'autant qu'il y a surenchère dans l'histoire de l'art quant à la vitesse d'exécution comme *performance* : Ernst Kris et Otto Kurz ont mis en évidence l'occurrence du *fa presto* dans de nombreuses anecdotes «où la rapidité de l'artiste est expliquée par l'influence, ou l'assistance, de puissances surnaturelles.» Ceci ne concerne pas seulement Tintoret, Rembrandt, Luca Giordano ou Lorenzo Bici, mais aussi Hokusai capable de dessiner en quelques minutes une série complète de coqs : «cette célérité était aussi le fruit d'un savoir, d'une expérience et d'un labeur étendus sur des années»<sup>26</sup>. C'est que cette rapidité d'exécution associée au fait de commencer par un détail insignifiant, persuade le spectateur que l'artiste transpose sur la toile, une image intérieure; et ces auteurs de conclure : «Le spectateur a tendance à penser qu'il [l'artiste] est rempli de cette *forme intérieure*,

qui était, selon Dürer, la marque distinctive du “divino artista”»<sup>27</sup>.

Par sa photo, Mili met littéralement en phase, *forme intérieure* et *lumière intérieure*<sup>28</sup>, nouant d'une seule image le double mythe de la complétude mentale de l'oeuvre à faire, et celle du feu sacré, de l'illumination. En réunissant vitesse et lumière, Picasso exalte l'anticipation et la puissance créatrice avec d'autant plus d'efficacité qu'il use d'une remarquable sobriété de moyens, d'une sorte de non-médium pour une non-oeuvre dont l'autorité revient au photographe. Cette image lie et dénoue presque tous les mythes biographiques : maîtrise absolue, préfiguration totale, et inspiration, sauf ceux liés à la *mimésis* (le peintre et son modèle) qui ont d'ailleurs, comme chacun sait, tout autant fasciné Picasso. Trop rusé pour se laisser entraîner sur le terrain de la virtuosité, trop lucide pour sombrer dans la cuistrerie démonstrative, c'est au second degré et en transparence qu'il rejoue pour nous la scène favorite de la représentation occidentale, celle des *Époux Arnolfini*, de *las Méninas*, ou du *Bar aux Folies Bergères*. Dans cette traditionnelle économie circulaire, le photographe fait figure de monstre, et si «l'oeuvre est un monstre à nourrir» (Souriau), nous serons toujours devant cette image de jeunes athéniens livrés en pâture.

### 4. DU MINOCENTAURE

Compagnons des bergers, les faunes sont des démons champêtres et forestiers; êtres hybrides mi-hommes mi-chèvres, ils ont donc des cornes.

Il se trouve que les figures les plus lisibles, dessinées sur les plats en céramique posés sur la plus haute étagère, représentent des «visages faunesques»<sup>29</sup>. Ces pièces datées du début de 1949 tiennent la place d'un public bienveillant et un peu grotesque, complice des facéties de Pablo, un public méditerranéen, à l'instar des Satyres, leurs équivalents helléniques, compagnons des dieux, jouant rarement un rôle très actif dans les légendes<sup>30</sup>.

Pourtant la relation entre la céramique et le dessin lumineux ne tient pas seulement à une similitude de cornes. Il y a plus : au geste «primitif» de dessiner dans l'air correspond celui, archaïque, aux effets impérissables, de modeler, graver et de purifier la terre à travers les affres du feu. Au sortir de la guerre, l'esprit aventureux de Picasso va sans tarder se consacrer à découvrir cet univers inconnu et complexe.

C'est justement en observant une céramique de 1947, *Combat du centaure et du minotaure*<sup>31</sup>, que l'on s'aperçoit de l'ambiguïté figurative de cette graphie lumineuse de Picasso, intitulée *Centaure*<sup>32</sup> dans le livre de Mili. Alors, Centaure ou Minotaure<sup>33</sup>? D'après la céramique, où les deux hybrides se font face et qui permet une comparaison effective, on peut avancer que, malgré l'existence

d'un arrière-train, il s'agit bien d'un Minotaure dans l'esprit du peintre. Mais ajoutons aussitôt : un ersatz de minotaure<sup>34</sup>, une écriture fugitive, un *Corps perdu*<sup>35</sup>, car même si déjà «le minotaure n'est plus qu'une loque»<sup>36</sup> en 1935, sur le rideau de scène du *14 juillet* de R. Rolland, Picasso n'en conserve pas moins la souvenance ludique, dont l'ensemble des oeuvres de Vallauris témoigne.

L'*ubris* (la démesure), dont procède le monstre taurin, est un symbole dionysiaque et nocturne; l'hybride résultant des amours coupables de Poséïdon et de Pasiphaé conféra à la légende de Picasso, demi-dieu des arts de ce siècle, un pouvoir intimidant supplémentaire. Mais cela est du passé en 1949 et la figure du minotaure ne tient plus qu'à un fil invisible à l'oeil nu. Pour apercevoir le monstre il faut *révéler* jusqu'au bout le fil de lumière, (sperme..., dirait Klee).

Mais l'hybride peut-être le plus évident serait celui que Picasso forme avec son dessin : il s'y trouve lui-même littéralement compris : la ligne de lumière se distribue d'un pied à l'autre pour envelopper par le haut presque tout son corps, et coïncider avec les pattes du monstre. Le peintre s'intègre parfaitement au dessin comme si ses jambes cherchaient à se substituer à l'avant-train du Minotaure.

D'autre part, Picasso darde son regard sur un point lumineux plus dense, centre de gravité à la fois du dessin et du monstre. Il s'en faut d'un rien que ce point blanc ne l'aveugle et vienne opacifier son légendaire oeil noir. Un rien qui déplace le sens et clôt par le sommet le triangle d'un troisième oeil, oeil de cyclope autant que lampe au front du mineur dans sa galerie (labyrinthe), hasard objectif de la surimpression ou point de passage, plexus, bref, lieu géométrique de la *photo-graphie* où le stylet, le regard et la bête marquent une pause infime.

Il est des bonheurs légers de la création, des moments très rares où tout reste en suspens. Ce sentiment se trouve renforcé par l'étrange vacillement de la paternité de l'acte, par un effet de vacance créatrice. Non qu'il faille pour conclure sombrer dans les effusions gratuites de la subjectivité vers lesquelles cette oeuvre nous aspire. Mais on n'en demeure pas moins étonné par le nombre de variables heureusement réunies, pour que cela *s'informe* en premier lieu. L'improbabilité de cet événement photographique, à cet instant et sous cet angle précis, en accentue l'*incidence* qui est aussi en physique optique la rencontre d'un rayon lumineux et d'une surface. Mais le meilleur de l'art est probablement dans la saisie fulgurante d'une *échappée belle*, ou dans ce que Picasso lui-même intitula naguère : *Le Désir attrapé par la queue*.

1. *Additions à la Lettre sur les aveugles*, Paris, Garnier-Flammarion, 1972, p. 133.

2. «Si ces improvisations d'Hokusai passionnent Picasso, c'est qu'il a beaucoup d'affinités avec lui : la curiosité aiguë des formes sous tous les aspects; le pouvoir de saisir la vie au vol et de la fixer d'un trait cursif et concis; l'attention patiente, l'exécution fulgurante... Comme Picasso, Hokusai se livrait à toutes les expériences, ne se refusait rien». Réflexion de Brassai, en 1946, cf. *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, p. 319.
3. G. Mili, *Picasso et la troisième dimension*, Paris, Titron, 1970, p. 13.
4. J. Derrida, *Mémoires d'aveugle*, Paris, Éditions des musées nationaux, 1990, p. 11.
5. «Ces dessins faits vers 1933 dans l'obscurité ou les yeux fermés, où les organes — yeux, nez, oreilles, lèvres — n'occupaient plus leurs places habituelles...», *Conversations avec Picasso*, op. cit., p. 308.
6. Les autres ont été prises à La Galloise, la maison de Picasso à Vallauris. Cf. G. Mili, op. cit., p. 177.
7. Et même de la *cinéto-graphie*, si l'on en croit l'OUPEINPO et son tableau des cent fleurs où l'on peut lire à l'article «10-3. Cinéto Graphisme : Les cinéto-graphistes dessinent à l'aide du mouvement. Il vouent un certain culte à Pablo Picasso qui, un jour, fit enregistrer par l'appareil photographique le dessin qu'il traçait dans l'air à l'aide d'une torche électrique». Texte extrait d'un panneau exposé au Centre Pompidou à Paris, *Revue parlée*, du 12 juin 1991.
8. «Lumière en main, Picasso bouge à la fois son bras et son corps dans l'espace, ce qui donne le volume à l'image qui en résulte. Telle une statue de fil métallique, un dessin dans l'espace paraît différent selon l'angle où on le regarde». G. Mili, op. cit., p. 22.
9. *Ibid.*, p. 20.
10. Mili pratique ici l'*open flash* : il ouvre l'obturateur pendant que Picasso fait son dessin. Il travaille donc en pause longue avec un film normal. À tout moment, y compris au début, il peut déclencher un flash indépendant, ici latéral, d'une durée évaluée à un millionième de seconde. Mili ferme l'obturateur quand Picasso a fini. Nous voyons donc sur cette image Picasso alors qu'il n'a pas encore commencé le dessin que pourtant nous avons sous les yeux.
11. G. Mili, op. cit., p. 20.
12. *Ibid.*, p. 13, d'après J. Vilatto, neveu de Picasso, cité par G. Mili.
13. Texte mis en épigraphe par M. Gagnebin, dans «La répétition dans la série "Le peintre et son modèle" de Picasso», *Création et répétition* (ouvrage collectif), Paris, Clancier-Guenaud, 1981, p. 33.
14. «Un jour, en 1939, dans son atelier rue des Plantes, Matisse me fit un dessin les yeux bandés. C'était un visage tracé avec un morceau de craie. Il l'exécuta d'un seul trait. [...] Matisse en était si enchanté qu'il me demanda de prendre une photo de lui devant ce dessin. Sans doute cette oeuvre de Matisse n'existe plus que sur ma photo». Brassai, op. cit., p. 309.
15. Au cours du tournage du film de H. G. Clouzot, *Le Mystère Picasso*, en 1952, le peintre dit au cinéaste, avant de commencer un dessin pour lequel celui-ci ne disposera plus que de 150m de film : «tu vas voir, je te réserve une surprise». Il semblerait que dans ces situations de défi au temps, Picasso a toujours un répertoire de figures en réserve.

16. J. Derrida, *op. cit.*, p. 10.
17. *L'Oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Vrin, 1974, p. 135.
18. *Loc. cit.*
19. D'après Hauer, Répertoire de l'*Encyclopédie internationale des photographes*, où l'on constate d'ailleurs une erreur de date, quant à la photo que nous étudions : «1951. photographie Picasso dessinant avec une lampe électrique». Or, Mili affirme dans son livre que tout a été fait en 1949.
20. *Ou pinceau à air*, mis au point par C. Burdick, en 1894, notamment pour la retouche photographique!
21. «Tout point brillant mouvant "engendre" une "ligne" moyennant trois conditions "chronométriques". 1/ Vitesse du point; 2/ Temps-durée de conservation rétinienne; et 3/ Vitesse de réaction de suite du point par le mouvement de l'oeil. L'oeil est mû par ce qui l'affecte et ne peut le conserver présent qu'en le créant passé. Car, où il perçoit la trace, là n'est plus l'objet. La trajectoire est l'absence actuelle du mobile [...]». P. Valéry, *Cahiers*, Paris, C.N.R.S., 1957-1961, vol. XXIX, p. 14.
22. G. Mili, *op. cit.*, p. 38, ou encore «Dès qu'on montre l'appareil, ses yeux s'y rivent et semblent ne jamais devoir s'en détacher», *loc. cit.*
23. T. Chabanne, «Picasso illustre... Illustre Picasso», *Autour du Chef-d'oeuvre inconnu de Balzac*, Paris, E.N.S.A.D., 1985, p. 122.
24. W. Spies, «Picasso : l'Histoire dans l'atelier», *Cahiers du M.N.A.M.* 82/9, Paris, Centre Pompidou, avril 1982, p. 77.
25. J. Derrida, *op. cit.*, p. 11, où il précise à propos de sa propre écriture : «Mais quand de surcroît j'écris sans voir [...], dans la nuit ou les yeux ailleurs, un schème déjà s'anime dans mon souvenir. Virtuel, potentiel, dynamique, ce graphique passe toutes les frontières des sens, son être en puissance est à la fois visuel et auditif, moteur et tactile. Plus tard, sa forme apparaîtra au jour comme une *photographie développée*». (c'est moi qui souligne)
26. E. Kris et O. Kurz, *L'Image de l'artiste*, Paris, Rivages, 1979, traduit de l'anglais par M. Hechter, p. 136.
27. *Ibid.*, p. 133.
28. «Le peintre Giolio Clavio décrit la visite qu'il rendit au Greco. Un beau jour de printemps, il proposa au Greco de faire une promenade en sa compagnie mais il le trouva assis dans une pièce obscure. "Il ne travaillait pas, ni ne dormait. Il ne voulut pas sortir avec moi, car la lumière du jour aurait assombri sa lumière intérieure" [...]» (Kehrer, 1923, 784.), cité par Kris et Kurz, *op. cit.*, p. 174.
29. Plusieurs sont reproduits dans l'ouvrage de G. Ramié, *Céramique de Picasso*, Paris, Cercle d'art, 1974, p. 42-43.
30. «Cette Arcadie faunesque et intemporelle a valu à Picasso les plus sévères commentaires de la part de John Berger [...]. Elle prouverait l'impossibilité de Picasso de sortir de son orgueilleuse solitude, de ses obsessions culturelles, à rejoindre son temps, à s'intéresser aux autres». A. Fermigier, *Picasso*, Paris, Librairie Générale Française, 1969, p. 337.
31. Vers 1947. Décor aux engobes et aux oxydes. *Musée d'Antibes*.
32. Mais ce titre varie selon les tirages. Par exemple, on trouve : «Picasso et la fée électricité (dans son atelier)», 25x30, 1/1500, dans *Photographies XIX<sup>e</sup> - modernes et contemporaines*, Binoche et Godeau, catalogue de la vente du 31 mai 1991, p. 91, n° 225.
33. «Le Minotaure est d'ailleurs le plus ambigu des personnages du bestiaire fabuleux inventé par les Grecs. Le Centaure est le symbole de la force mise au service de la sagesse, le faune incarne la jovialité de la sensualité rustique». A. Fermigier, *op. cit.*, p. 229.
34. «Minotaure et le Talos second sont des fils contrôlables, des oeuvres, mais comme toutes les oeuvres ils sont aussi des monstres par cette part insaisissable en eux qui dit le simulacre qu'ils ne cessent d'être, le simulacre comme autre matière, matière de rêve, à proprement parler». J.-P. Vidal, «Thésée, chaque matin», *Protée*, vol. 19, n° 2, 1991, p. 55.
35. En 1949, Picasso crée une série d'eaux-fortes pour le livre d'Aimé Cézaire, qui sera édité en 1950 chez Fragrance et dont la couverture illustrée d'un dessin «au clou» entretient des relations graphiques (sinon significantes) avec les *dessins de lumière*. Voir B. Baer, *Picasso peintre-graveur*, Berne, Éd. Kornfeld, 1988, tome IV, p. 115, où cette gravure est reproduite.
36. Cf. *Dictionnaire général du surréalisme*, Paris, P.U.F., 1982, à «Minotaure». Cf. aussi *Le Minotaure aveugle guidé par une fillette dans la nuit*, 1934, Aquatinte, 24,7 x 34,7. Oeuvre qui fait partie d'une série de quatre : «Le drame s'achève avec les quatre gravures du Minotaure Aveugle, une des visions les plus cruelles et les plus douloureuses qui soient nées de l'imagination de Picasso». A. Fermigier, *op. cit.*, p. 239.

comptes rendus



# LIVRE

Silvie BERNIER

## DU TEXTE À L'IMAGE. LE LIVRE ILLUSTRÉ AU QUÉBEC,

Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1990, 335 pages,  
coll. «Vie des lettres québécoises», n° 29.

Comme son titre l'annonce, l'essai de Silvie Bernier porte sur le rapport entre le texte et les images dans le livre illustré québécois, lequel reçoit ici une «définition élargie» : il s'agit de «tout livre composé d'au moins une illustration, mis à part la couverture, peu importe le procédé de reproduction» (p. 10). Ajoutant que la tradition du livre illustré «remonte au Moyen Âge» et que, «depuis la découverte de l'imprimerie, [elle] suit l'évolution des techniques de l'estampe» (p. 6s.), l'essayiste le distingue entre autres du «livre d'artiste», défini comme une «catégorie particulière dans l'ensemble des livres illustrés» (p. 10), qui privilégie «le critère de l'estampe originale» et qui est liée de près, au Québec, «à l'art de la gravure» (p. 2s.).

Trois hypothèses de base guident Bernier dans sa vaste étude : 1) «l'illustration dans un livre constitue une des lectures possibles du texte [...] [Elle] équivaut à une unité de signification distincte. Par ailleurs, la réunion en un même objet d'un texte et d'un certain nombre d'images n'a pas pour simple résultat la juxtaposition de sémosis différentes, elle entraîne une transformation de la nature et du fonctionnement du livre ainsi que de sa lecture»; 2) «la structure de la relation entre le texte et l'image est tributaire du rapport qui s'établit entre l'écrivain et l'illustrateur»; et 3) «le rapport entre le texte et les illustrations dépend ultimement du projet éditorial qui sous-tend la production du livre» (p. 12s.).

Limité «aux seuls ouvrages d'imagination : poésie et récits de fiction», le corpus étudié exclut délibérément les «livres à images», qui se sont multipliés avec les progrès de la photographie (p. 10) : il n'en atteint pas moins, aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, le

millier d'oeuvres (p. 15, 65). Choisisant par ailleurs une approche pluridisciplinaire qui tient compte «à la fois du texte, des illustrations et de leur interaction», Silvie Bernier se propose d'utiliser les acquis de l'histoire de l'art, de la sociologie et de la sémiologie de l'image, de même que les méthodes sémiologiques d'analyse des textes (p. 12).

Prometteur, le plan de l'essai de Bernier est clair et sa réalisation, *grosso modo*, comble les attentes du lecteur. Ainsi, la première des deux parties de l'ouvrage est composée de deux chapitres. «Une pratique intersémiotique», qui serait à citer au complet, est pour sa part «essentiellement théorique» et pose «les fondements d'une sémiologie du livre illustré» (p. 15). Ce chapitre initial met à contribution les théories des sémiologues de l'image : René Lindekens, Roland Barthes et Louis Marin, qui ont travaillé à «systématiser les traits distinctifs du message visuel», de même que les «études consacrées au phénomène du livre illustré, principalement celles d'Alain-Marie Bassy» (*ibid.*).

Bernier y affirme fort justement, entre autres, que «l'illustration traduit le texte dans son propre langage et selon les lois du système plastique»; elle rappelle que Jakobson «propose le terme de *traduction intersémiotique* pour désigner cette mutation d'un système de signes linguistiques à un système de signes non linguistiques» (p. 19). Il convient, poursuit-elle, «d'une part, de reconnaître l'autonomie de l'illustration dans la production du sens et, d'autre part, d'analyser les répercussions de ce réseau de signification et la contrainte sémantique qu'il impose à la lecture du texte verbal» (p. 20).

La place et l'importance du langage verbal dans l'image font quant à elles «l'objet d'un débat non résolu dans le domaine de la sémiologie». On se dispute l'autonomie de l'un et de l'autre, mais «force nous est d'admettre le caractère incontournable du linguistique qui intervient dans tout système sémiologique» (p. 20, 22). Dans *Système de la mode*, par exemple, Roland Barthes a bien montré comment le vêtement, qui est un objet iconique, se sert du signe linguistique pour se dire, c'est-à-dire pour «articuler les significations dont il est porteur» (p. 22). Pour sa part, le sémiologue Louis Marin constate avec justesse «l'indissociabilité du visible et du nommable comme source du sens». Ainsi, enchaîne Bernier, «au lieu d'opposer, de façon plutôt mythique, le verbe et l'image, il apparaît plus judicieux de mettre en lumière leur complémentarité dans l'élaboration du sens» (p. 25). Iouri Lotman et B. Gasparov soutenaient avec raison que le livre illustré était «un grand texte» formé de «deux sous-textes», l'un verbal, l'autre pictural (p. 31).

Par ailleurs, «la façon la plus évidente de lier le texte à l'image demeure la pratique très ancienne de la lettrine», qui est toutefois en perte de popularité aujourd'hui (p. 37). Après avoir noté la «fonction surtout ornementale» des bandeaux et des culs-de-lampe (*ibid.*), l'auteur rappelle, d'Anne-Marie Christin, les «trois façons différentes qu'a le texte de créer des «effets de vue», c'est-à-dire des énoncés pouvant évoquer des images visuelles : la *vision réelle*, la *vision évoquée* et la *métaphore visuelle* (p. 45). Il y est encore question des deux critères ou «conditions d'efficacité de l'illustration fidèle», à savoir «le respect de l'esprit de l'auteur (*authorial relevance*) et la fidélité textuelle (*textual accuracy*)», comme les définit Annette J. Sauerberg (*ibid.*). Le passage du code verbal au code iconique selon Louis Marin est aussi abordé (p. 46-48), de même que la question des métaphores *in praesentia* et *in absentia* de Catherine Kerbrat-Orecchioni (p. 49).

Les deux sous-chapitres respectivement intitulés «Du signifié du texte au signifiant de l'image» (p. 51-57) et

«Du signifiant du texte au signifiant de l'image» (p. 57-59) méritent ici une attention spéciale. Quoique courts, ils questionnent fort pertinemment la théorie d'Alain-Marie Bassy, qui travaille sur l'illustration figurative. Son schéma «reproduit les trois opérations fondamentales du rapport entre le texte et l'image» (p. 51). En fait, constate Bernier, «malgré ses intentions d'étudier le livre illustré comme une totalité, Bassy s'en tient surtout à une analyse sémiologique de l'image qui néglige le texte et laisse de côté, jusqu'à un certain point, les procédés de transposition d'une sémie à l'autre» (p. 57).

Plus loin, l'auteur montre que «la simplicité apparente des livres illustrés» cache «une infrastructure et un réseau de relations fort complexes. La présence simultanée de deux systèmes de signes multiplie les messages et les interférences [...] Au lieu de sa fonction décorative ou didactique, l'illustration agit comme un élément perturbateur de la continuité du texte en instaurant, en sourdine, un discours parallèle». (p. 62)

Le livre illustré non figuratif redonne pour sa part à l'image «toute son importance et son autonomie. Par son refus de l'analogie, il instaure un nouveau rapport au monde où la production d'un réel l'emporte sur les exigences de la référentialité» (p. 63).

Le deuxième chapitre de cette première partie est intitulé «Le champ éditorial au Québec». De nature historique et sociologique, il regarde le livre illustré d'ici depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Il porte surtout sur «les maisons d'édition dont la politique éditoriale favorisait le livre illustré», de même que sur «les illustrateurs importants souvent méconnus du public», et s'arrête aux «contributions les plus importantes quant à l'auteur, l'illustrateur ou le livre lui-même» (p. 15).

On connaît très peu, affirme d'entrée de jeu Sylvie Bernier, la production du livre illustré au XIX<sup>e</sup> siècle, où le récit historique constitue, avec les ouvrages religieux, un genre dominant (p. 66, 107). «Souvent [...] l'image se limite à un portrait en frontispice»

(p. 69). En poésie, le premier livre illustré est «probablement» le recueil de Michel Bibaud, publié en 1830 (p. 67). En roman, cet honneur, si l'on peut dire, revient à P.-J.-O. Chauveau avec son *Charles Guérin*, en 1853 (*ibid.*). Albert Ferland, dessinateur et poète, est pour sa part le premier écrivain québécois à concevoir le livre dans ses aspects à la fois visuel et textuel (p. 67s.).

Mais au Québec «l'édition, et surtout l'édition littéraire, commence véritablement avec le XX<sup>e</sup> siècle» (p. 66). «La fiction [y] prend son essor et découvre elle aussi la formule du livre illustré», qui se remarque de plus en plus en poésie (p. 107s.). Au début du siècle, cependant, c'est le recueil de contes, de légendes et de nouvelles d'Honoré Beaugrand, *La Chasse-galerie*, qui «se démarque nettement des autres publications [...] C'est probablement là l'un des premiers livres de luxe parus au Québec» (p. 69). *Marie Calumet*, publié en 1904 et «illustré par une dizaine d'artistes dont Albéric Bourgeois, Georges Delfosse et Edmond J. Massicotte», est aussi remarquable (*ibid.*). Bernier mentionne en outre le rôle du peintre Ozias Leduc, illustrateur notamment de la page couverture du «Nigog», revue à laquelle collabore également un autre peintre réputé, Adrien Hébert. Suivent les noms de Henri Julien, qui fut «l'un des premiers véritables illustrateurs du Québec» (p. 72), Raoul Barré, Henri Letondal, Louis-Joseph Franchère, Charles Huot, Rodolphe Duguay et nombre d'autres, y compris des anglophones comme A. Y. Jackson, du groupe des Sept, Edwin Holgate, Arthur Lismer, Thoreau McDonald, Melvin Grace...

La pratique du livre illustré est consacrée au Québec dans les années vingt et trente, époque où les éditeurs Edouard Garand et Albert Lévesque jouent un rôle très important et où la réutilisation du bois gravé renouvelle ladite pratique (p. 75). À cet égard, *Other Days, Other Ways* de Georges Bouchard (1928), et *Metropolitan Museum* de Robert Choquette (1931), tous deux illustrés par Edwin Holgate, constituent les deux premiers véritables livres d'artistes québécois

(p. 76). *Vitrail*, de Cécile Chabot (1939), est pour sa part un «livre unique», précurseur du «livre-objet» (p. 81). Sont évoqués aussi les rôles des illustrateurs Rodolphe Duguay, à nouveau, Robert La Palme, Jean-Paul Lemieux, Simone Routier...

Montrant comment la fonction de l'illustration évolue au cours du temps, Silvie Bernier parle ensuite, pour les années quarante et cinquante, de la «nouvelle alliance entre le monde des arts et celui des lettres», d'un «nouveau rapport entre la pratique artistique et le milieu éditorial» (p. 83, 300). D'une part, en effet, la disparition de la gravure dans les illustrations est un «phénomène caractéristique des années quarante» (p. 87). Que l'on pense ici à Alfred Pellán et aux *Îles de la nuit* d'Alain Grandbois, à Paul-Émile Borduas et à son ouverture sur le surréalisme européen, et aux «Cahiers de la file indienne» d'Éloi de Grandmont et Gilles Hénault. C'est à cette époque également que le roman illustré «s'oriente surtout vers le secteur de la littérature pour la jeunesse», où la «portée morale et didactique» de celui-ci domine largement (p. 104, 107). Bernier souligne ici le rôle des éditeurs Granger, Fides, la Librairie générale canadienne et, surtout, Beauchemin. Durant les années cinquante, d'autre part, il y a un retour de la gravure dans les livres illustrés, grâce à la fondation de l'École des arts graphiques (1942) et à l'action particulière des professeurs Albert Dumouchel et Arthur Gladu (p. 88). On note aussi l'originalité des Éditions Erta, où est maintenu un équilibre entre le texte et l'image et où la majorité des titres sont de Roland Giguère (p. 90, 92s.).

Dans les années soixante, une centaine de livres illustrés paraît, mais aucun éditeur ne semble dominer cette production. Au cours de la décennie suivante, on assiste à une nette progression de la publication des livres d'artistes et à la naissance des ateliers de production collectifs; les Ateliers Graff, par exemple.

«Il ressort de cet historique», conclut alors Silvie Bernier, «que l'évolution du livre illustré suit de près celle du

livre en général» et qu'elle «est liée également aux mouvements artistiques contemporains, que ce soit l'art nouveau, l'expressionnisme ou le sur-réalisme» (p. 107s.). Bernier mentionne aussi le peu de cas que l'on fait «des décorateurs de livres qui ont souvent consacré une bonne partie de leur carrière au travail d'illustrateur». Elle constate de même comment, «aujourd'hui, l'importance du visuel a transformé considérablement l'aspect de la presse et surtout des revues culturelles», le secteur de la presse illustrée touchant de très près celui du livre illustré: on assiste ici à «un retour du balancier», par lequel «on revient maintenant au dessin original d'un artiste», une pratique qui avait été reléguée dans l'ombre par la photographie (p. 108).

La seconde partie de l'essai est composée de cinq chapitres visant à confronter, pour en prouver l'efficacité, la théorie du livre illustré aux oeuvres elles-mêmes. Il s'agit de cinq lectures de recueils de poèmes et de romans, réparties sur un demi-siècle, soit des années dix à la fin des années cinquante.

L'auteure choisit d'abord deux éditions de *Maria Chapdelaine*, l'une illustrée par Suzor-Côté (Montréal, 1916), l'autre par Clarence Gagnon (Paris, 1933), dans le but de prendre connaissance de leurs variations. Les deux artistes, constate Bernier, ont donné de l'oeuvre de Hémon une version fort différente, constituant même deux «systèmes de valeurs opposés» (p. 124, 146). Le premier a en quelque sorte repris les énoncés du préfacier Louvigny de Montigny et brossé des portraits de colons en mettant en évidence l'austérité et la dureté du défricheur, selon le courant réaliste de l'école de Barbizon. Le second reprend les mêmes scènes mais peint une image plus civilisée et plus prospère du paysan et montre l'importance de la vie rurale et des travaux de la ferme dans les campagnes; il affiche quant à lui une tendance post-impressionniste. On va du «centrement classique», du figé et du principe de la scène théâtrale, avec Suzor-Côté, au «décentrement baroque», au mouvement et au ca-

drage du cliché photographique, avec Gagnon (p. 132, 138s., 143).

Le chapitre consacré aux Éditions Edouard Garand, qui furent fondées en 1919 et qui atteignirent leur pleine expansion entre 1923 et 1929, est lui aussi fort instructif. L'étude, notamment, de six ouvrages de la collection «Le Roman canadien» touche à plusieurs aspects de cette «production populaire à grand tirage et destinée à une consommation rapide» (p. 15). Elle décrit cette fois la vie citadine et moderne et montre l'identité des réseaux sémiologiques d'Albert Fournier, illustrateur attitré de la maison Garand.

Au chapitre 5, *Metropolitan Museum* de Robert Choquette (1931), illustré de bois gravés originaux et imprimé sur papier-parchemin de grand format, vient mettre en lumière «les débuts du livre d'artiste lié à l'art déco et enseigné à l'École des beaux-arts de Montréal» (p. 16). Par sa «perfection typographique», la «sobriété classique» du lettrage et l'«harmonisation du texte et des illustrations» dont l'exemple le plus probateur est le frontispice» (p. 190s., 193), le recueil de Choquette est une véritable réussite. Bernier décrit bien aussi la collégialité d'une entreprise qui constitue un rapprochement nouveau entre anglophones et francophones: cette «saga de l'humanité» (p. 97), au titre anglais, n'a-t-elle pas en effet été écrite par un Québécois, illustrée par l'Anglais Edwin Holgate et imprimée par des anglophones de Montréal?

Consacré à Alfred Pellán, le chapitre 6 montre quant à lui que les années quarante se sont révélées «un point tournant dans l'histoire du livre illustré» au Québec et ont institué «le rapprochement déjà amorcé dans les années trente entre les milieux artistique et littéraire» (p. 259), c'est-à-dire entre la pratique de la peinture et celle de la décoration de livres. C'est «peut-être avec Pellán que l'on peut parler de la plus grande interaction entre le texte et les images produites» (p. 297).

Le dernier chapitre, enfin, montre l'originalité de Roland Giguère, illustrateur et éditeur de ses livres, qui incarne la fusion des arts, étant à

la fois poète, typographe et peintre-graveur : son cas est «typique de l'évolution d'une certaine catégorie de livres d'artistes dont l'écriture et le graphisme sont l'oeuvre de la même personne» (p. 296s.). De plus, la majorité des livres illustrés par Giguère «n'entretiennent pas ou peu de relation directe avec le contenu du texte» (p. 271).

La correspondance entre «le statut de l'illustrateur et la fonction de l'illustration» (p. 300), conclut entre autres Bernier, démontre que l'on peut associer des approches de type sociologique et sémiologique. C'est l'imbrication de ces dernières, et non pas leur juxtaposition, qui a été ici visée. «L'analyse des illustrations a également permis de constater une autre forme d'interdisciplinarité où l'image sort de son champ clos et emprunte ses formes à d'autres pratiques culturelles», ajoute encore Bernier dans un bilan-résumé fort pertinent, qu'il vaudrait la peine d'exposer plus en longueur.

On aura compris que l'on est ici en présence d'un livre abondant et bien documenté, qui fourmille de détails tous plus intéressants les uns que les autres. C'est cette notable qualité qui explique par ailleurs quelques faiblesses.

Ainsi, en faisant l'historique du livre illustré au Québec en tenant compte d'un corpus de quelque 1000 livres, il

est difficile d'éviter complètement le piège des longs inventaires de titres, de dates, d'auteurs, d'illustrateurs, de maisons d'édition ou de galeries d'art. Faute d'espace, sans doute, Silvie Bernier dresse parfois une simple liste bibliographique et chronologique qui laisse le lecteur sur son appétit : elle n'a rien ignoré ni rien laissé au hasard, mais ce, au risque d'énumérations fastidieuses.

De même, dans un livre qui parle abondamment d'illustrations, on eût aimé voir quelques planches couleur, notamment dans le cas des gouaches de Clarence Gagnon dont Bernier fait une analyse fort judicieuse. On fait souvent référence, également, aux illustrations de *L'Expiatrice* d'Andrée Jarret (p. 161s., 172, 175, 179), mais on n'en donne pourtant qu'une seule reproduction (p. 180). Des contraintes financières, typographiques et autres, ajoutées à la tradition de la collection où loge l'essai de l'auteure, ont probablement fait opter pour des figures en noir et blanc, et en nombre relativement limité. Au quatrième chapitre, on s'étonne par ailleurs que les romans choisis dans la collection «Le Roman canadien» des Éditions Edouard Garand soient, dans deux cas sur six, de Jules Larivière et d'Andrée Jarret, les quatre autres étant de Jean Féron. Larivière et Jarret auraient fort bien pu laisser la place au prolifique Ubald Paquin, dont le *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec* a bien inventorié l'oeuvre.

De plus, Silvie Bernier ne tombe pas dans l'erreur en disant que *Metro-politan Museum* est «l'un des premiers textes québécois où la Ville acquiert le statut d'un personnage principal» (p. 200), mais un tel langage tend à occulter le rôle innovateur, à cet égard, d'Adrien Hébert, au «Nigog», en 1918.

Enfin, des tics d'écriture («nous l'avons déjà vu», ou l'équivalent) auraient facilement pu être évités, et des composantes de la bibliographie, uniformisées : dans la première partie de ladite bibliographie, qui annonce des «ouvrages théoriques et historiques», on retrouve nombre d'articles, des oeuvres d'écrivains, de même qu'une interview et une communication. Mais ces peccadilles n'enlèvent guère de lustre à un essai somme toute neuf au Québec, «les publications sur le livre illustré [étant] limitées», comme le note à bon droit Bernier, et les études littéraires tenant rarement compte de la «matérialité du livre» (p. 10, 13). Cette lacune est du reste en partie comblée grâce aux percutants jalons posés par l'auteure, qui ne pouvait par ailleurs pas tous les approfondir en seulement quelque trois cents pages. D'autres chercheurs pourront désormais élargir les pistes abondantes balisées avec beaucoup de discernement, d'intelligence et de compétence par Silvie Bernier.

Jean-Guy Hudon  
Université du Québec à Chicoutimi



# EXPOSITION

Denis LANGLOIS  
*TABLEAU-ESTAMPE (à la recherche de la peinture)*

À l'heure de la surabondance des images, plusieurs théoriciens de l'art prétendent que la peinture est morte. Denis Langlois, artiste et professeur en arts plastiques à l'Université du Québec à Chicoutimi, ne partage pas ce point de vue. Par sa dernière exposition<sup>1</sup>, il part à la reconquête de son rôle à travers une stratégie qui produit de fort beaux résultats, mais qui suscite également plusieurs questions sur la pertinence de la démarche entreprise.

Pour contrer le discours des fossoyeurs de la peinture, Denis Langlois a voulu les prendre à leur propre piège, celui de la reproduction. On le sait depuis longtemps, que seraient l'histoire de l'art et son enseignement sans le support des livres et des diapositives? Ainsi, puisque la peinture se présente désormais davantage sous forme d'image que d'original, pourquoi ne pas produire directement des copies?

Unissant le geste à la parole, l'artiste est revenu à la production de tableaux de type «matériologique», caractéristique de la peinture des années soixante. En pressant ces tableaux contre un papier épais, il obtient une estampe qui est ensuite rehaussée de couleur et marouflée sur toile. Pour l'artiste, il s'agit alors d'éveiller l'idée d'une peinture sans en faire expressément mention. Les plaques ayant servi de base sont détruites, n'ayant donné lieu qu'à un exemplaire unique, numéroté et signé.

Les tableaux obtenus sont grands (158 x 206cm), leur format identique; il n'y a pas d'encadrement, tout juste une suggestion de cadre produite directement sur la toile. Les images proposées sont abstraites. Une fois

l'estampe réalisée, l'artiste n'intervient le plus souvent que pour appliquer la couleur. Toutes les pièces portent le même titre : *Tableau – estampe*, suivi d'un numéro, rappelant ainsi le caractère expérimental de la série et fournissant peu d'indices ou de pistes de lecture.

## LA NAISSANCE DE L'ŒUVRE

L'oeuf ou la poule? C'est toujours la même question! Ces grandes toiles remplies de couleurs existeraient-elles en dehors de la démarche qui les a vues naître? Comme images, on peut penser que oui. Mais il nous vient tout de suite à l'esprit que les techniques employées n'auraient peut-être pas été utilisées si les questions qui ont animé la création n'avaient pas été posées. L'oeuf et la poule!

L'alibi semble ici venir en grande partie de l'institution. Comme bien d'autres cercles, y compris les revues d'art qui sont parfois si savantes, l'université est un lieu de questionnement. C'est l'arène où se livre le combat du geste contre l'intellect. C'est aussi le champ où l'on sème le doute et cultive le discours. Et ce discours est souvent défensif. Attaqué dans ses convictions, ne sachant plus s'il doit dessiner ou d'abord écrire avec son pinceau, le peintre peut rougir de son œuvre et la tentation est grande de bâtir un échafaudage qui risque à tout moment de se transformer en échafaud. La corde est mince, mais sans doute suffisamment forte pour supporter le poids d'un peintre. Le discours ne fait pas l'œuvre, mais il la défait parfois.

Pour Denis Langlois, le travail aurait pu s'arrêter à l'étape du décalque, alors que la surface «matérialisée» a

été transférée sur le papier mouillé. Le reste, la coloration surtout, relève de la communication.

La véritable recherche, ajoute-t-il, n'appelle pas cette concession, elle se situe au niveau du processus et non à celui du résultat visuel. L'artiste voudrait que le tableau obtenu ne soit que le témoin de la démarche et c'est d'abord cette dimension qu'il aimerait que l'on observe et discute. À la limite, on pourrait ne pas parler de l'œuvre. En fait, elle agirait uniquement comme démonstration.

Pourtant, si le processus échoue (et nous croyons qu'il échoue partiellement), n'est-il pas heureux que les traces laissées soient des plus agréables? Si l'on peut mettre en doute la pertinence et la nécessité de la démarche, on ne peut pourtant être indifférent devant le résultat visuel, qui lui est magnifique. La couleur éclate de toutes parts en un bouquet généreux évoquant tour à tour le calme et l'explosion. Congruence ou contradiction?

Plus encore! Pour Denis Langlois, les œuvres issues de sa récente production n'auraient quasiment pas de statut artistique propre, ou, si c'était le cas, ce serait à corps défendant. Pourtant, l'exposition est intégrée dans le circuit de diffusion de l'art visuel et l'on peut acquiescer les pièces. L'œuvre est recensée dans des journaux et des revues. Elle est déjà inscrite au patrimoine régional grâce à deux dons faits par l'artiste, l'un à l'Université du Québec à Chicoutimi et l'autre au Centre national d'exposition de Jonquière. Le processus de validation est donc amorcé sur deux axes importants de légitimation, l'universitaire et le culturel. Déduction fiscale, bien sûr. Mais il y a plus.

Le fait d'amorcer ces démarches indique une faille dans le processus. Déjà s'insinue et se trahit le doute même de l'artiste sur sa propre recherche. Pour copier la peinture, il faut encore y croire. Et la copie qui en résulte demeure un original. Elle agit par son existence propre, en dépit des volontés dénégatoires de l'artiste. Le travail de reproduction ne

semble donc pas avoir annulé l'aura de l'œuvre, qui donne l'impression de conserver son «ici et maintenant, l'unicité de sa présence au lieu où elle se trouve», comme le définissait Walter Benjamin dans *L'Homme, le langage et la culture* (p.141). Elle s'impose comme image tout autant que comme élément à l'appui d'une thèse. Davantage même.

Le problème de base était-il donc par trop théorique? Le détour justificatif était-il la rançon à payer pour s'assurer la «protection» des fossoyeurs de la peinture, pour avoir le droit d'exercer sur leur territoire? Mystère de l'âme aux prises avec le monde. On a beau dire, l'exercice a entraîné des pertes.

#### LA MORT DE LA PEINTURE

À première vue, les tableaux semblent remplis de reliefs et de textures; examinés de plus près, ils révèlent une uniformité qui tient effectivement de la reproduction. Même l'enduit protecteur utilisé par l'artiste donne l'impression d'un film, d'une pellicule. L'illusion agit à distance. La proximité trahit la forme... et le fond. On ne peut pénétrer l'œuvre. Littéralement, on frappe un mur. L'œil glisse sur la surface polie. La reproduction gomme le relief. Et le relief est-il autre chose que la marque du temps et de la vie?

Cette absence de texture n'est pas fortuite, elle est bel et bien consentie. L'artiste avoue qu'il n'a jamais tant sué en travaillant à une production; et pourtant, il en reste si peu de traces. Dans le processus même de la création, une bonne partie du travail consiste à aplanir la surface réceptrice, à enlever toute trace d'action, de matérialité. Tout semble fait pour effacer les preuves des gestes posés, du combat avec la matière, du corps. La pudeur que met l'artiste à intervenir sur les transferts réalisés, autrement que par la couleur, traduit la crainte d'infléchir le cours du réel. Pourtant, on ne peut pas ne pas intervenir sur le réel. Ce n'est pas simplement la texture qui a disparu, c'est la confiance en soi et en son expression. Repassés, les faux plis, lisse, la toile. Plus rien ne dépasse. La carte n'est absolument pas le territoire.

Le support original a été détruit, les empreintes, effacées, le réel, supprimé. L'objet de la création est mort dans l'atelier, fracassé; ses miettes ont été dispersées, balayées, rejetées. Les tables de la loi ont été cassées. Ne restent que le message transcodé, que le souvenir imprimé, que le camouflage. On allait à la recherche de la peinture, on l'a tuée dans l'œuf. Le processus a gelé l'action et l'a vidée de son sens; il a usurpé son espace. On a fait disparaître l'épaisseur, sablé la texture, nié la matière; l'énergie physique s'est dissipée, l'amplitude du geste est venue mourir sur la surface uniforme du support. La copie a fait œuvre de dépossession et de dépaysement, de transfert, d'abandon et de perte. Elle se manifeste, impuissante, créant l'impuissance, et son éclat camoufle son opacité.

#### L'ESPOIR DE LA RÉSURRECTION

Signes d'espoir, quelques traits ajoutés sur deux toiles. Le geste est revenu, incisif, et il laisse des traces dans la chair si mince de la copie. Il produit. La texture reparaît, timide, et le ruban de Möbius enfin se retourne, lentement. L'acte créateur repart à la conquête de l'espace; s'il recouvre l'écran qui lui sert de support, alors la reproduction aura disparu, elle n'aura été qu'une étape, comme le fut la production de la première œuvre texturée. L'instinct de mort aura été prévenu; peut-être sera-t-il vaincu.

Et le sous-titre de l'exposition prend alors tout son sens. Oui, nous étions à la recherche de la peinture, mais il ne faut pas confondre processus et résultat. Si le résultat nie la texture, il donne raison aux détracteurs. Si l'on vise la victoire dans la copie, c'est qu'on accepte la défaite et qu'on consent à se mouvoir dans des couloirs étroits déjà assignés.

D'où l'importance à nos yeux des interventions que l'artiste s'est permises sur ses copies. Du retour au geste, à l'affirmation. Et la timidité de l'artiste face à cette action, sa crainte que cela ne vienne bousculer le processus mis en place indiquent la force de persuasion de ceux qui proclament la mort de la peinture. Comme si la peinture, et plus globalement l'art,

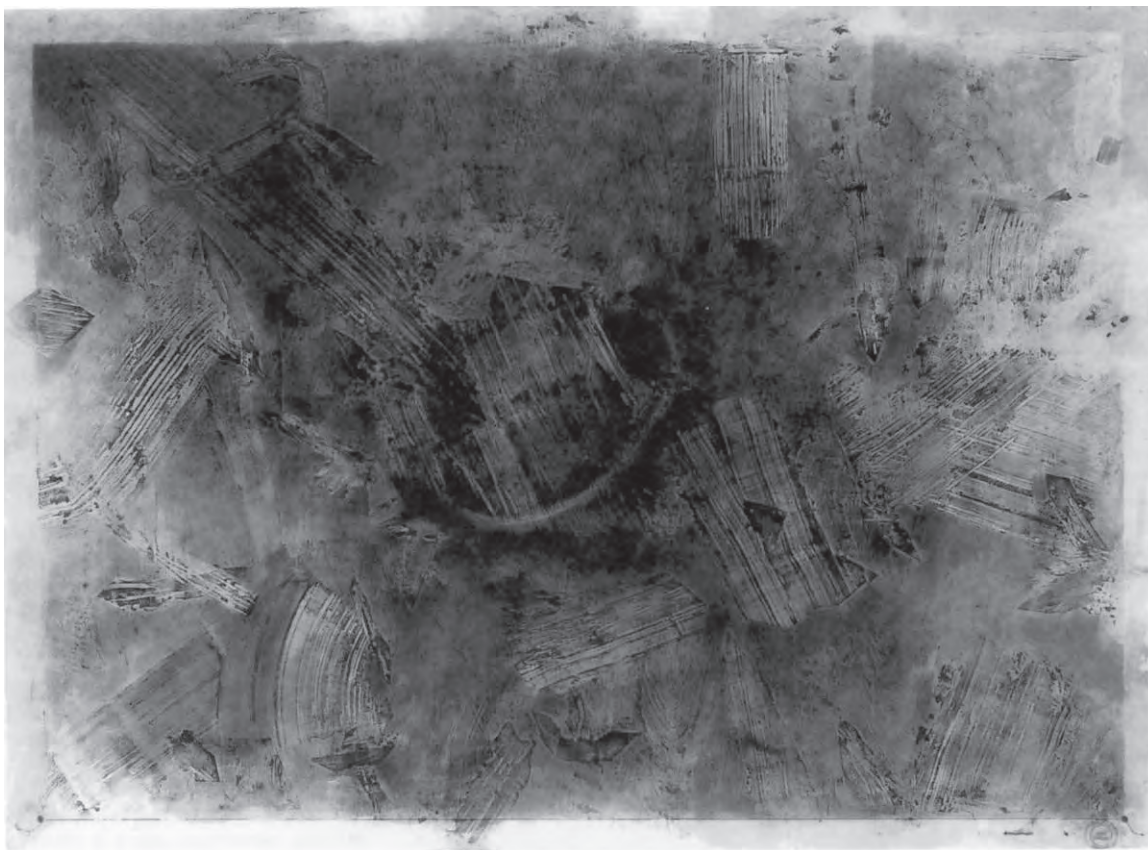
devait désormais se vivre dans la clandestinité, dans le confort secret de l'atelier, dans un ghetto qui servirait de cage, où l'on ferait en cachette les gestes qui provoquent sueur et épuisement. L'expression n'est-elle pas un combat que seule la liberté permet de livrer? Répétons-le : on ne peut pas ne pas influencer le réel. La peinture n'est pas morte, et toutes

ses copies nous invitent à retrouver l'original.

Entre-temps, les écrans de lumière que l'artiste produit et numérote s'allument et s'éteignent au gré des expositions. Ce qui est donné à voir est éclatant. Ce qui est à vivre reste encore à venir.

Daniel Jean, Chicoutimi

1. Présentée au *Centre national d'exposition* de Jonquière en novembre 1991, à la *Galerie Colline* du Centre universitaire Saint-Louis-Maillet à Edmunston (N.-B.), en décembre 1991 et au *Musée du Bas-Saint-Laurent* à Rivière-du-Loup, en avril 1992. Cette exposition pourra être vue à la *Galerie d'Art* de l'Université de Moncton (N.-B.) à l'automne 1992.



Denis LANGLOIS, *Tableau-estampe no 4*, 1990, estampille rehaussée, papier marouflé sur toile, 158 x 206cm.

# LES COLLABORATEURS...

## DOSSIER : signes et gestes

### DANIELLE BOUVET

Danielle Bouvet a obtenu son doctorat en linguistique à l'École des Hautes Études de Paris. Chargée de recherche au CNRS, elle est en France innovatrice de l'éducation bilingue (langue des signes et français) des enfants sourds. Membre de la Société des gens de lettres et productrice à Antenne 2 d'une émission de contes dits en langue des signes, elle est aussi l'auteur de nombreux articles et de deux ouvrages dont le dernier, *La Parole de l'enfant : pour une éducation bilingue de l'enfant sourd* (PUF, 1989), a été traduit en anglais sous le titre *The Path to Language : Bilingual Education for Deaf Children* (Multilingual Matters, LTD, 1990).

### JACQUES COSNIER

Jacques Cosnier, professeur émérite de psychologie des communications à l'Université Lumière (Lyon, France), chercheur au Laboratoire d'Éthologie des Communications au CNRS, anime un groupe d'Applications des Recherches sur la Communication et les Interactions (ARCI). Il a produit ou co-dirigé plusieurs publications dont *Les Névroses expérimentales* (Seuil, 1966), *Les Voies du langage* (Dunod, 1982), *La Communication non verbale* (Delachaux et Niestlé, 1984), *Décrire la conversation* (PUL, 1987), *Clés pour la psychologie* (Seghers, 1988), *Les Gestes du dialogue* (Vidéo, 11mn, Lyon, ARCI, 1990).

### COLETTE DUBUISSON

Colette Dubuisson a obtenu son doctorat en linguistique à l'Université de Montréal en 1975. Elle est depuis 1970 professeure au département de linguistique à l'Université du Québec à Montréal. Elle dirige actuellement un projet de recherche sur la langue des signes québécoise. Elle s'intéresse aussi au problème de l'apprentissage du français écrit chez des étudiants sourds.

### CHRISTOPHER MILLER

Christopher Miller a achevé sa maîtrise en linguistique à l'Université d'Ottawa en 1987. Actuellement étudiant au doctorat en linguistique à l'Université du Québec à Montréal, il s'intéresse plus particulièrement à la structure phonologique et aux liens entre la sémantique conceptuelle et la structure syntaxique dans les langues orales et les langues signées.

### MONIQUE MOSER-VERREY

Monique Moser-Verrey est professeure adjointe au département des littératures de l'Université Laval. Elle y dirige la revue

*Études littéraires* et est aussi responsable des programmes d'allemand. Sa thèse de littérature comparée *Dualité et continuité du discours narratif* traite de l'écriture romanesque au 18<sup>e</sup> siècle. Elle a publié plusieurs articles portant sur l'esthétique, les rapports entre texte et image et l'écriture des femmes. Actuellement elle poursuit des recherches sur la portée du geste narré.

### HÉLÈNE TRÉPANIER

Hélène Trépanier vient de compléter une maîtrise en littérature française à l'Université Laval. Ses études doctorales porteront sur l'interdisciplinarité de l'art, de la spiritualité et de la poésie aux 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles. Elle a collaboré à la revue *Noir d'Encre* (1991) et au Bulletin annuel (1991) de la galerie d'art actuel *La Chambre blanche* (Québec).

### JOCELYNE VAYSSE

Jocelyne Vaysse est psychiatre des Hôpitaux. Elle détient un doctorat en psychologie clinique, et achève une thèse sur la psychosomatique cardiologique à l'Université de Paris 7. Attachée de recherche au Laboratoire d'Éthologie des Communications de l'Université de Lyon 2, elle étudie la gestualité communicante en contexte médical, psychiatrique et psychothérapique. Paraîtront en 1992: «La sémiotique des gestes centrés sur le corps et leurs implications langagières dans le site médical (*Sémiotica*) et «État actuel de la danse-thérapie en France et en milieu psychiatrique» (*Psychologie médicale*).

## ARTICLES DIVERS

### RICHARD CONTE

Richard Conte est d'abord peintre et montre régulièrement son travail à la *Galerie Nicole Ferry* à Paris. Il a participé à de nombreuses manifestations culturelles en Europe. Il fut l'invité français du *Symposium de Baie-Saint-Paul* en 1991. Agrégé et docteur en Arts plastiques, il est maître de conférences à l'Université de Rennes 2 et chargé de cours à Paris 1. La *poiétique* (étude des conduites créatrices) est son domaine de prédilection. Avec René Passeron, il a fondé en 1990 la *Société internationale de Poiétique*, dont il est le secrétaire général et le responsable des publications.

### KHADIYATOLAH FALL

Kadiyatoulah Fall est professeure titulaire à l'Université du Québec à Chicoutimi. Ses travaux inscrits dans les linguistiques de l'énonciation visent à développer une

méthodologie d'analyse des discours qui tiennent compte de l'interaction stratégique entre énonciation-argumentation-cognition. Il s'intéresse également à l'analyse de la variation lexicale en français et à l'étude des catégories aspectuelles dans la langue wolof du Sénégal.

### ANNETTE KERCKHOFF

Grâce à une bourse d'échanges Ontario-Québec du ministère des Collèges et Universités de l'Ontario, Annette Kerckhoff termine son doctorat en littérature française à l'Université Laval. Elle publiera sous peu une lecture des gestes dans la *Colonie pénitentiaire* de Kafka dans *TTR*.

### ROCH LANDRY

Roch Landry est professeur adjoint à l'École de design industriel de l'Université de Montréal. Il est également président de l'ADICQ (Association des Designers Industriels du Canada-Québec). Ses recherches portent sur la gestion du design.

### FERNAND LAPOINTE

Fernand Lapointe est chargé de cours à l'Université du Québec à Chicoutimi. Titulaire d'une maîtrise en littérature, il termine actuellement une maîtrise en linguistique qui porte sur le traitement de l'oral dans les grammaires destinées aux apprenants anglophones.

### CÉLYNE POISSON

Célyne Poisson est chargée de cours à l'Université du Québec à Chicoutimi et poursuit présentement des études de doctorat en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent sur la pertinence des modèles sémiotiques liés à la philosophie pragmatique américaine, particulièrement celui de Charles Morris, pour le développement d'une sémiotique du design. Elle s'intéresse également aux possibles applications pédagogiques de ses recherches.

### GEORGES VIGNAUX

Georges Vignaux est directeur de recherche au CNRS et rattaché au Laboratoire de Psychologie Sociale de l'Analyse du Langage et de la Communication (APSARLAC) de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales à Paris. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages scientifiques: *L'Argumentation. Essai d'une logique discursive* (Droz, 1976), *Le Discours, acteur du monde* (Orphrys, 1988), *Les Sciences cognitives : une introduction* (La Découverte, 1992).



## PROCHAINS NUMÉROS

Volume 20 / no 3 : Elle/Signe

Volume 21 / no 2 : Les schémas dans le discours

Volume 21 / no 3 : Sémiotique de l'affect

## DÉJÀ PARUS (les numéros précédents sont disponibles sur demande)

Volume 10 / no 1 : Science-fiction

Volume 10 / no 2 : Le roman canadien-anglais des années 1970 / La science-fiction

Volume 10 / no 3 : La création

Volume 11 / no 1 : Art et région

Volume 11 / no 2 : Langage et société

Volume 11 / no 3 : Études sémiotiques

Volume 12 / no 1 : Point de fugue : Alain Tanner

Volume 12 / no 2 : L'énonciation

Volume 12 / no 3 : Philosophie et Langage

Volume 13 / no 1 : Langage et Savoir

Volume 13 / no 2 : Sons et narrations au cinéma (épuisé)

Volume 13 / no 3 : L'art critique

Volume 14 / no 1/2 : La lisibilité

Volume 14 / no 3 : Sémiotiques de Pellan

Volume 15 / no 1 : Archéologie de la modernité

Volume 15 / no 2 : La traductique

Volume 15 / no 3 : L'épreuve du texte (description et métalangage)

Volume 16 / no 1/2 : Le point de vue fait signe (épuisé)

Volume 16 / no 3 : La divulgation du savoir

Volume 17 / no 1 : Les images de la scène

Volume 17 / no 2 : Lecture et mauvais genres

Volume 17 / no 3 : Esthétiques des années trente

Volume 18 / no 1 : Rythmes

Volume 18 / no 2 : Discours : sémantiques et cognitions

Volume 18 / no 3 : La reproduction photographique comme signe

Volume 19 / no 1 : Narratologies : États des lieux

Volume 19 / no 2 : Sémiotiques du quotidien

Volume 19 / no 3 : Le cinéma et les autres arts

Volume 20 / no 1 : La transmission

Volume 20 / no 2 : Signes et gestes

## FORMULE D'ABONNEMENT 1 an/ 3 numéros

Veuillez m'abonner à PROTÉE. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume \_\_\_\_ n° \_\_\_\_.

Canada	25\$ (étudiants 12\$)
États-Unis	30\$
Autres pays	35\$

Nom : \_\_\_\_\_

Adresse : \_\_\_\_\_

Expédier à : PROTÉE, département des Arts et Lettres,  
Université du Québec à Chicoutimi  
555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens; mandat-poste en dollars canadiens.

## POLITIQUE ÉDITORIALE

**Protée** est une revue universitaire dans le champ diversifié de la **sémiotique**, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, faisant une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de la maquette et de l'iconographie.

**Protée** fait aussi une large place à la production culturelle «périphérique» et aux aspects «régionaux» des thèmes étudiés.

Chaque numéro de la revue se partage en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles divers et/ou des chroniques et comptes rendus.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, les enjeux et les objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées de la liste des collaborateurs pressentis. Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions (d'un maximum de vingt (20) pages dactylographiées chacune) et ne doit pas dépasser quatre-vingts (80) pages de la revue (soit un maximum de dix (10) contributions). Le(s) professeur(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui proposé et à produire les documents pour la date convenue entre le(s) proposeur(s) et le comité. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier.

Les articles soumis à la revue sont envoyés à trois (3) membres compétents du Comité de lecture et les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les trois (3) mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction de la revue.

## PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont priés

1. d'inscrire, sur la première page de leur texte, en haut, le titre de l'article : sous ce titre, à gauche, leur nom, le nom de leur institution ou de leur lieu de résidence;
2. de présenter leur texte dactylographié à double interligne (25 lignes par page);
3. de numéroter consécutivement les notes et de les regrouper à la fin de l'article;
4. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation;
5. de mettre en italiques, dans les notes, le titre de livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :

A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Édition du Sagittaire, 1935, p. 37.

A. Goldschlager, «Le Discours autoritaire», *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, no 4, hiver 1974, p. 41-46;

6. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques:

BENVENISTE, É. [1966] : «Formes nouvelles de la composition nominale», *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.

GREIMAS, A.-J. et J. COURTÈS [1979] : *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette;

7. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent; de suivre les règles d'A.V. Thomas (*Dictionnaire des difficultés de la langue française*, Paris, Larousse, 1956) concernant les titres dans le corps du texte.
8. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers;
9. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne, en augmentant la marge normale du texte de l'équivalent de six caractères à gauche;
10. de limiter leur texte à un maximum d'une vingtaine de pages;
11. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 pouces) contenant leur document; la revue est produite sur *Macintosh* à l'aide du logiciel *Word*. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et, exceptionnellement, ceux qui sont produits sur d'autres micro-ordinateurs (*IBM-PC* ou compatibles – «format» DOS ou ASCII) sont également acceptés;
12. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) «bien contrastées» sur papier glacé 8" x 10".